

URBANITAS

REVISTĂ DE STUDII URBANE INTEGRATE

NR. 5 • 2024



MUZEUL MUNICIPIULUI BUCUREȘTI

URBANITAS V



MUZEUL
MUNICIPIULUI
BUCUREȘTI

URBANITAS

Revistă de studii urbane integrate

Journal of Integrated Urban Studies

Publicată de Muzeul Municipiului București

Published by the Bucharest Municipality Museum

V – 2024

Comitetul de redacție/ *Editorial Board*

Vasile Opreș – redactor șef/ *editor in chief*

Maria-Camelia Ene – redactor/ *editor*

Grina-Mihaela Rafailă – redactor/ *editor*

Consiliul științific/ *Scientific Board*

Adrian Majuru (Președinte / *Chair*), Sorin Antohi, Dan Pîrvulescu,
Octavian Buda, Liviu Chelcea, Gregory Claeys, Cătălin D. Constantin,
Armin Heinen, Augustin Ioan, Gail Kligman, Victor Neumann,
Maria Todorova, Balázs Trencsényi, Stefan Troebst, Marius Turda, Ka-
therine Verdery

Corectura/ *Proofreading*: Eliana Radu

Layout: Ștefan Csampai

Coperta/ *cover*: Vasile Opreș

ISSN 2734 – 7702 ISSN-L 2734 – 7702

**Primăria
Capitalei**



Proiect organizat de
Primăria Municipiului București
prin Muzeul Municipiului București.

URBANITAS

REVISTĂ DE STUDII URBANE INTEGRATE

NR. 5 • 2024



CUPRINS / CONTENTS

I. ORAȘUL / THE CITY

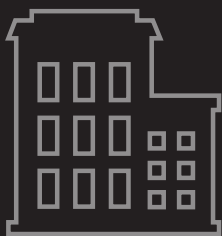
Grina-Mihaela Rafailă, <i>Ctitorii bucureștene ale Doamnelor – Biserica Foișor / The Bucharest founders of the ladies – Foișor Church</i>	9
Raluca Tatar, <i>Construcția Facultății de Medicină și transformările urbane ale cartierului Cotroceni / The construction of the Faculty of Medicine and the urban transformations of the Cotroceni neighborhood</i>	22
Gabriel-Stelian Constantin, <i>Recuperarea memoriei urbane. Casa lui Alexandru Ioan Cuza din strada Biserica Amzei / Recovery of Urban Memory. Alexandru Ioan Cuza' House on Amzei Church Street</i>	34
Cezar-Petre Buiumaci, <i>Statuile Bucureștilor în vremea lui Carol I / The statues of Bucharest during the Reign of Charles the Ist</i>	54
Denisa Olteanu, <i>Activitatea universitară a medicului Victor Babeș (Budapesta, București și Cluj) / The academic activity of doctor Victor Babeș (Budapest, Bucharest and Cluj)</i>	82
Valentina Bilcea, <i>La „Hanul Ancuței” – o experiență culturală și gastronomică / At „The Ancuței Inn” – a cultural and gastronomic experience</i>	101

II. PATRIMONIUL / THE HERITAGE

Grina-Mihaela Rafailă, <i>Catalogul actelor domniei lui Alexandru Ipsilanti din patrimoniul Muzeului Municipiului București (17/28 august 1796 – 12 noiembrie/3 decembrie 1797) / Catalog of the documents of the reign of Alexandru Ipsilanti from the heritage of the Bucharest Municipality Museum (August 17/28, 1796 – November 12/December 3rd, 1797)</i>	115
Andreea Mărgărit, <i>Olga Greceanu, o vizionară în slujba patrimoniului cultural bucureștean / Olga Greceanu, a visionary in the service of Bucharest's cultural heritage</i>	134
Delia Bran, <i>Procesul de înființare al unei instituții aproape centenare: momentul 1948 (Muzeului Municipiului București în vizită la Muzeul Național de Artă și Arheologie) / The process of establishing an almost centenary institution: the moment of 1948 (Bucharest Municipality Museum visiting the National Museum of Art and Archaeology)</i>	148
Cătălin Manea, <i>Istoria în muzee în primul deceniu comunist / History in museums in the first communist decade</i>	161

III. DOSAR TEMATIC: MIGRAȚIA ȘI DIVERSITATEA CULTURALĂ ÎN ORAȘE THEMATIC FILE: MIGRATION AND CULTURAL DIVERSITY IN CITIES

Maria-Camelia Ene, <i>Migrarea artei islamice în spațiul românesc. Arta decorativă din patrimoniul Muzeului Municipiului București / The Migration of Islamic Art into the Romanian Space: Decorative Art from the Bucharest Municipality Museum Heritage</i>	175
Anca-Aurelia Tudorancea, <i>Nostalgia Spaniei. Iudeo-spaniola și evreii spanioli din București Nostalgia for Spain. Judeo-Spanish and the Spanish Jews of Bucharest</i>	210
Magdalena Chitilă, <i>Armenii, parte componentă a istoriei orașului București / Armenians, a component part of the history of Bucharest</i>	224
Marius Oanță, <i>Fenomenul migrației în comunitățile catolice de bulgari pavlichieni: fondarea satului Cioplea (sec. XIX) / The phenomenon of migration in the Catholic communities of Pavlichian Bulgarians: the founding of the village of Cioplea (19th century)</i>	237
Nicoleta Bădilă, <i>Migrația artiștilor europeni în Țările Române în prima jumătate a secolului XIX The migration of European artists to the Romanian Principalities in the first half of the 19th century</i>	253
Abrevieri / Abbreviations	268
Norme pentru autori / Guides for authors	270



ORAȘUL

CTITORII BUCUREȘTENE ALE DOAMNELOR – BISERICA FOIȘOR

Grina-Mihaela RAFAILĂ¹

Cuvinte-cheie: București; biserică; ctitorie.

Keywords: Buharest; church; founded.

Rezumat: Sfântul lăcaș, situat în partea de sud-est a urbei lui Bucur, pe str. Foișorului 119, a fost ctitorit de Doamna Smaranda, născută Stavropoleos, cea de-a treia soție a domnului fanariot al Munteniei, Nicolae Mavrocordat (1716 și 1719-1730), fiul ilustrului cărturar, om politic și diplomat Alexandru Mavrocordat „Exaporitul” (1641-1709), către sfârșitul anului 1745, respectiv la leat 7254 noiembrie 20, conform pisaniei, dăltuită în piatră și aflată deasupra ușii de intrare în biserică. Denumirea Bisericii Foișor provine de la foișorul care, în trecut, a făcut parte din corpul palatului domnesc construit de fiul vitreg al Doamnei Smaranda, Constantin Mavrocordat, pe un loc al așezământului monahal de la Radu Vodă. Conform pisaniei, biserica este închinată Nașterii Maicii Domnului, hram prăznuit anual în data de 8 septembrie, la care, s-a adăugat, ulterior, și un doilea ocrotitor Sf. Mc. Trifon, apărătorul holdelor și al grădinarilor, cinstit cu evlavie de credincioși în ziua de 1 februarie, datorat locuitorilor din zonă „care cultivau zarzavaturi”. Inițial, biserica a servit drept paraclis al caselor Mavrocordaților.

De-a lungul celor aproape 280 de ani de existență, biserica a avut de suferit din pricina mișcărilor telurice care au zguduit așezarea bucureșteană, mai ales în urma cutremurului întâmplat „miercuri 31 mai, către orele 3 și jumătate din ziua”, când „s-a ruinat clopotnița bisericii și au căzut trei coloane de la Foișor”, așa după cum a consemnat cronicarul Constantin Dapontes.

Biserica prezintă un plan treflat, cu pronaos lărgit, precedat de un pridvor deschis, care a fost închis cu un geamlâc între anii 1888 și 1889, unde, până la această dată, a servit drept loc de învățare pentru copiii enoriașilor. Pe naos se înalță zveltă turla Pantocratorului, în timp ce pe pronaos se află o a doua turlă, care, până în anul 1900, a servit drept clopotniță, acum fiind o turlă oarbă, deoarece clopotele au fost mutate într-o clopotniță-turn nouă, construită la intrarea în incinta sfântului lăcaș. Inițial, biserica a fost înveșmântată în frescă, în stil bizantin-brâncovenesc, peste care a fost așternut un nou veșmânt pictural, în ulei, datorat pictorului Gh. Tattarescu, în anul 1889, refăcut ulterior în prima parte a secolului trecut.

Biserica, declarată monument istoric, este înscrisă în Lista Monumentelor Istorice (cod B-I-s-B-17902), ca și în Repertoriul Arheologic Național (cod RAN 179132.43), datorită fragmentelor de ziduri din casele de odinioară ale ilustrei familii fanariote, situate în partea de sud-est a bisericii, la edificarea cărora s-a utilizat cărămidă subțire.

1. Muzeul Municipiului București; e-mail: mhlrafaila@yahoo.com

Abstract: *The holy place, located in the south-eastern part of the city of Bucur, on Foișorului str. 119, was founded by Mrs. Smaranda, born Stavropoleos, the third wife of Mr. Fanariot of Muntenia, Nicolae Mavrocordat (1716 and 1719-1730), son of the illustrious scholar, politician and diplomat Alexandru Mavrocordat „The Exaporit” (1641-1709), towards the end of 1745, respectively at least 7254 November 20, according to the inscription, chiseled in stone and located above the entrance door to the church. The name of the Foișor Church comes from the gazebo that, in the past, was part of the body of the royal palace built by the stepson of Lady Smaranda, Constantin Mavrocordat, on the site of the monastic settlement in Radu Vodă.*

According to the writing, the church is dedicated to the Nativity of the Mother of God, a feast celebrated annually on September 8, to which a second patron, St. Mc. Later added Tryphon, the protector of orchards and gardeners, honored with piety by believers on February 1, due to the inhabitants of the area „who cultivated vegetables”. Initially, the church served as the chapel of the houses of the Mavrocordats.

Throughout its almost 280 years of existence, the church suffered from earthquakes that shook the Bucharest settlement, especially after the earthquake that happened „on Wednesday, May 31, around 3:30 a.m.”, when „it ruined the church bell tower and three columns from the Foișor fell”, as recorded by the chronicler Constantin Dapontes.

The church has a flat plan, with a widened nave, preceded by an open porch, which was closed with a window between 1888 and 1889, where, until this date, it served as a place of learning for the children of the parishioners. On the nave the slender spire of the Pantocrator, while on the pronaos is a second spire, which, until 1900, served as a belfry, now a blind spire, as the bells have been moved to a new belfry, built at the entrance to the holy place. Initially, the church was covered in fresco, in the Byzantine-Brancoven style, over which a new pictorial covering, in oil, was laid, due to the painter Gh. Tattarescu, in 1889, later redone in the first part of the last century.

The church, declared a historical monument, is listed in the List of Historical Monuments (code B-I-s-B-17902), as well as in the National Archaeological Repertory (RAN code 179132.43), due to the fragments of walls from the former houses of the illustrious Phanariote family, located in the south-east of the church, in the construction of which thin brick was used.

În partea de sus-est a orașului vestitului Bucur ciobanul, în cartierul Vitan, între Splaiul Unirii și Calea Vitan, pe o colină a malului stâng al suoavei Dâmbovițe, cea cu „apă dulce”, se află de aproximativ 280 de ani, Biserica Foișor, ctitorie a Doamnei Smaranda Mavrocordat, cea de-a treia consoartă a domnitorului fanariot Nicolae Mavrocordat, care a ocupat, în câte două rânduri, tronurile de la Iași (1709-1710 și 1711-1715) și de la București (1716 și 1719-1730). După cele două alianțe matrimoniale nefaste, mai întâi cu domnița Smaranda Cantacuzino, fiica domnitorului muntean Ștefan Cantacuzino (1714-1716), și mai apoi cu Pulcheria Ciuki, încheiate prin trecerea acestora în lumea celor

drepti, Nicolae Mavrocordat, fiul ilustrului cărturar, om politic și diplomat Alexandru Mavrocordat „*Exaporitul*”, aflat pentru scurt timp în capitala padișahilor otomani, la Țarigrad, se căsătorește, pentru a treia și ultima dată, cu Smaranda, fiica grecului Panaiotachi Stavropoleos și a Smarandei Cremedi, împreună cu care sosi în orașul de pe malurile Dâmboviței, în iarna anului 1719, stabilindu-se în casele de la Cotroceni, pe când urbea era cuprinsă de foamete, dar mai ales de o „*ciumă cum nu se mai auzise de când lumea*” (Gane, f.a., p. 515).

Din păcate, despre Doamna Smaranda, doctorul Vanderbech (pe numele lui adevărat Skendos), compatriot al domnului fanariot, medic al copiilor săi, devenit cel mai înverșunat adversar al acestuia, fără a se cunoaște motivul, nu avea o părere foarte bună, ba din contră, medicul susținea că aceasta „*n-a fost nevasta domnului, iar copiii au fost făcuți cu un morar*” (Gane, f.a., p. 516). În realitate, Doamna Smaranda s-a dovedit o femeie deșteaptă, cultă, energică, care a exercitat o destul de mare influență asupra soțului, dar și asupra copiilor din căsătoriile anterioare ale acestuia. După ce, în 3/14 septembrie, Nicolae Vodă, „*om de abia 50 ani, muri de boală* (ciumă – n.n.), *în scaun la București*”, boierii l-au ales, în calitate de domn, pe fiul Constantin Mavrocordat, în vârstă de doar 19 ani. Pentru început, acesta a fost acceptat de Sublima Poartă în schimbul plății a 2.000 de pungi (aprox. 1.000.000 lei), care au fost împărțiți „*în taină și pe față*” (Istoria Românilor, vol. VI, 2002, p. 451), însă declanșarea revoltei lui Patrona Halil, de la Constantinopol (17/28 septembrie 1730), a făcut ca locul tânărului domn să fie luat de Mihai Racoviță (6 octombrie 1730-13 octombrie 1731). În aceste condiții, Doamna Smaranda „*porni cu toți copiii ei, adevărați și vitregi, la Constantinopol, unde prin legăturile ce le avea, cât și prin iscusința ei, ajunse, după mai puțin de un an, să capete totuși pentru Constantin Vodă domnia Munteniei*” (Gane, f.a., p. 517).

„*Certificatul de naștere*”, imortalizat într-o frumoasă pisanie, sculptată în piatră și așezată deasupra ușii de intrare în biserică, în actualul pridvor închis, ne glăsuiește de peste veacuri că acest sfânt lăcaș a fost finalizat la 20 noiembrie 1745 (7254), când biserica a fost sfințită și închinată drept metoh așezământului monahal de la Radu Vodă, care era de fapt proprietarul terenului pe care aceasta a fost edificată. Ispravnic al lucrărilor a fost desemnat un anume Pascal, așa după cum ne comunică pisania:

„† Această sf(ă)ntă și d(u)mn(e)zeiască beserică, hramul Nașterea Presf(ă)ntii / stăpănii noastre Născătoarei de D(u)mn(e)zeu și p(u)r(u)rea Fecioarei Mariei, iaste din teme / liia ei zidită, zugrăvită și înfrumusețat(ă) și pre dinlăuntru și pre dinafară / până în săvârșit pre cum să vede cu toată cheltuiala prealuminatei mării / sale doamnei Zmaragdei, doamna fericitului și p(u)r(u)rea pomenitului răposa / tului mării sale Ioan Necolae Alexandru v(oie)vo(d), săvârșindu-să în zilele / pre(a)luminatului și preaînălțatului domnu Ioan Costandin Necolae v(oie)v(o)d, întru a pa / tra domnie a mării sale aici în Țara Rum(ă)neasc(ă), pentru vecinica pomenire a m(ă)rii sale și a p(ă)rinților / mării sale și a tot luminat neamul m(ă)rii sale. Și s-au închinat a fi me / toh sf(i)ntii

mănăstiri a Radului v(oie)v(o)d de aici den Bucureșt(i), unde să cinsteșt(e) / hramul preasf(i) ntii Troițe, fi(i)nd și moșiia iar aceștii sf(i)nte mănă / stiri. Și au fostu ispravnecu, până la săvârșirea acestui d(u)mn(e)ze / escu lucru, Pascale vel ispravnecu; de l(a) zid(i)rea lumii 7254 noem(vrie) 20” (Elian, 1965, pp. 258-259).

Inițial, sfântul lăcaș a servit drept paraclis al caselor de vară ale Doamnei, care au fost construite pe un loc mai înalt, mai răcoros, dar mai ales pentru că era foarte multă liniște, departe de tumultul urbei bucureștene, oferind o deosebită priveliște spre locurile din jur. Denumirea de *Foișor* provine de la „*podul*”, ce avea o lungime de aproximativ 2,5 km., fiind construit din lemn, sprijinit pe piloni groși de stejar, prevăzut cu geamlâc de o parte și de alta, care făcea legătura cu vestita și splendidă ctitorie a familiei Mavrocordat, Mănăstirea Văcărești (1716-1724), ridicată în prima jumătate a secolului al XVIII-lea, ca mai apoi să fie „*martirizată*”, fără vină și fără a fi necesar, în ultimul deceniu al regimului ceaușist, în frigurosul decembrie 1986. Acest coridor trecea „*peste lunci, grădini și chiar peste apa Dâmboviței, cale de o jumătate de oră*”, așa după cum consemna colonelul Papazoglu, părintele generalului Papazoglu, comandantul garnizoanei București (Popescu-Lumină, 2007, p. 242).

De la zidire, sfântul lăcaș a fost pus sub ocrotirea Nașterii Maicii Domnului, celebrată în fiecare an în data de 8 septembrie, la care s-a adăugat, ulterior, și un doilea ocrotitor Sf. Mc. Trifon, apărătorul holdelor și al grădinarilor, cinstit cu evlavie de credincioși în ziua de 1 februarie, hram datorat locuitorilor din zonă, veniți de la sud de Dunăre, „*care cultivau zarzavaturi*”.

Izvorul catagrafic întocmit în 1810 (Lăpădatu, 1907, p. 46) ne informează că Mahalaua Foișorului număra 246 de case, în care locuiau 414 bărbați și 415 femei, suma totală ridicându-se la 829 de suflete, iar ca naționalitate aici conviețuiau rumâni, greci, sârbi și țigani. Biserica de zid, cu hramul Nașterea Precistei, era „*neîndestulată cu cele trebuincioase*”, însă cu toate acestea slujbele religioase erau îndeplinite de patru preoți, și anume: „1. **Pr. Stanciul** sin Mihail, 50 ani, cu cetire slabă, cu patimă de beție, cu soție (Anastasia, 40 ani; Costandin, 4 ani și Chiriac, 1 an – fi), de neam rumân, fecior de mirean, hirotonit de Vlădica Sidis chir Grigorie, cu blagoslovenia Mitropolitului Cozma, în leat 1789 ghenar 13, pă biserica aciasta. – 2. **Pr. Petco** sin Pârvul, 40 ani, cu cetire bună, cu patimă de beție, cu soția (Maria, 30 ani; Radu, 4 ani și Marin, 3 ani – fi), de neam rumân, fecior de mirean, hirotonit de Vlădica Tevaidos chir Meletie, cu blagoslovenia Mitropolitului Dosithei, în leat 1799 Mart 21, pă biserica aciasta. – 3. **Pr. Pantelimon** sin Niculae, 45 ani, cu cetire bună, cu patimă de beție, văduv (Zmaranda, 11 ani, Rada, 7 ani – fiice), de neam rumân, fecior de mirean, hirotonit de Vlădica proin Pogonianis chir Antim, în leat (l.a.), cu blagoslovenia Mitropolitului Cozma, pă biserica aciasta. – 4. **Pr. Teodor** sin Costea, 23 ani, cu cetire bună, fără nici o patimă și neglobit, cu soție (Mina, 18 ani), de neam rumân, fecior de mirean, hirotonit de Vlădica Vrața chir Sofronie, cu blagoslovenia Mitropolitului Dosithei, în leat 1808 Octomvrie 13, pă biserica aciasta” (Lăpădatu, 1907, p. 46).

La 25 mai 1813 se pare că biserica și clădirile erau ruinate, astfel că s-au întreprins câteva reparații (Buiumaci, 2014, p. 108).

De-a lungul celor aproape 280 de ani de existență, biserica a avut de suferit din pricina mișcărilor telurice care au zguduit așezarea bucureșteană în mai multe rânduri. Astfel, cronicarul Constantin Dapontes ne informează că în urma unui „groaznic cutremur de pământ”, întâmplat „miercuri 31 mai, către orele 3 și jumătate din ziuă [...] palatul domnului s-a crăpat în mai multe locuri și s-au dărâmat case [...]. Într-un cuvânt acest cutremur a fost așa de puternic încât foarte puține persoane țin minte să mai fi văzut vreunul la fel, de foarte multă vreme. A umplut pe toată lumea de groază și spaimă. A ținut mai multe zile în șir (!), dar zguduitorile n-au mai fost așa de puternice ca prima [...]”. În apropierea Bucureștilor, pământul s-a căscat și s-a făcut o groapă adâncă” (Potra, 1981, p. 188). O altă însemnare în limba greacă făcută pe o carte veche ne mărturisește că în „1738 mai, pe când domnea Constantin vodă Mavrocordat, s-a întâmplat un cutremur cumplit [...] când s-a ruinat clopotnița bisericii și au căzut trei coloane de la Foișor și s-a zdruncinat casele mănăstirii Cotroceni” (Potra, vol. I, 1990, p. 159). Cu acest prilej și tâmpla bisericii a fost afectată (Stoicescu, 1960, p. 208). La 1849 biserica a fost iarăși reparată de către Moș Șerban, care a fost ajutat de enoriașii binecredincioși ai parohiei (Lahovary, vol. I, 1898, p. 717).

În raportul cu No. 1991, întocmit de Orescu, Florescu, P. Poenaru și de C. Bosianu, la 25 octombrie 1854, și adresat de Eforie Ministerului Credinței, în lista „scolelor ținute pe la biserici”, este menționat și un anume „Dumitru Ilie, în curtea bisericii Foișoru”, alături de alte 12 școli, care își desfășurau activitatea didactică în curțile bisericilor Sf. Apostol, Doamna (Domnița) Bălașa, Slobozia, Sf. Gheorghe-Vechi, Curtea-Veche, Biserica cu Sfinți, Olari, Sf. Ion-Moși, Manea-Brutaru, Sf. Voievozi, Mavrogheni și Schitu-Măgureanu (Urechia, vol. III, 1894, pp. 103-104).

Alte reparații au fost făcute în ultimul deceniu al secolului al XIX-lea, când între anii 1888 și 1890 pridvorul sfântului lăcaș a fost închis cu geamlăc, ferestrele au fost mărite, a fost înălțat un amvon, în timp ce vechea pictură executată în frească a fost acoperită cu un nou strat pictural, în ulei, realizat de pictorul Gheorghe Tattarescu (Stoica, vol. I, 2005, p. 159). De asemenea, a fost confecționat un nou policandru, au fost făcute două noi clopote, în timp ce pavajul din fața bisericii a fost reparat, iar pe fațada de la intrare în biserică au fost fixate două elegante felinare, lucrări ce sunt menționate pe o placă de marmură, așezată tot pe peretele de deasupra ușii de la intrarea în sfântul lăcaș în care sunt amintite „inițiativa și stăruințele neobosite ale D-lor Epitropi și Preot Cristache Atanasiu, Domnii Sandu Russe, Vasile C. Bortică, Cântărețul Răducanu Vișineanu și a tuturor Domnilor enoriași și cei ce au avut inima pioasă, în zilele I.P.S.S. (Înaltpreașfințitului) Iosif Gheorghian Primat al României”.

Pridvorul deschis al sfântului lăcaș de până atunci, a servit drept loc de învățare pentru copiii enoriașilor, unde dascălul Răducanu, cântăreț bisericesc, îi învăța pe micii spudei să citească pe *Ceaslov* și *Psaltire* (Stoica, vol. I, 2005, p. 159).

La sfârșitul secolului al XIX-lea Biserica Foișor număra 280 de enoriași. Venitul propriu al acesteia se ridica la 1.157 de lei, la care se adăuga o subvenție din partea statului

în valoare de 2.600 de lei anual, în vreme ce cheltuielile erau de 960 de lei. Pe de altă parte, sfântul lăcaș dispunea de un capital în cuantumul a 8.275 de lei. Biserica Foișor forma de sine-stătător parohie și era deservită de doi preoți, doi cântăreți și un paraclisier (Lahovary, vol. I, 1898, p. 718).

În primul deceniu al secolului al XX-lea, respectiv în anul 1910, serviciile religioase erau asigurate de doi sacerdoți, respectiv de preotul Cristache și de preotul Al. Luca (Dumitrescu, vol. IV, 1915, pp. 91-92).

Între anii 1914 și 1915 acoperișul sfântului lăcaș a fost reparat, fiind pusă tablă de plumb. De asemenea, în partea sud-estică a fost edificată o încăpăre cu acces în Sfântul Altar, care avea rol de veșmăntar și depozit, aflat la subsol, pentru obiectele de cult. Această cameră este mai scundă decât biserica, în schimb este ornamentată similar cu fațada acesteia. De asemenea, până în jurul anului 1890, în curtea bisericii au fost depuși spre veșnica odihnă cei mai mulți enoriași, ale căror urme de pietre funerare s-au mai găsit până în anul 1925, când a avut loc amenajarea curții cu pomi și flori. Tot până la această dată s-au mai păstrat urme ale chiliilor monahilor, care erau dispuse de-a lungul zidului împrejmuitor confecționat din cărămidă groasă. În partea de răsărit a curții a fost construită, în anul 1925, prima casă parohială, destinată locuirii preoților, ce era compusă din patru camere. Cinci ani mai târziu, în 1930, a fost edificată cea de-a doua casă parohială, în partea de nord a curții, care cuprindea cancelaria parohială și o sală de consiliu, ce a devenit, ulterior, tot locuință pentru slujitorii ce deserveau sfântul lăcaș.

În anul 1936 veșmântul pictural a fost recondiționat, prin așternerea unui strat gros de calcar peste care a fost executată o nouă pictură, în ulei, însă fără nicio valoare artistică (<https://www.crestinortodox.ro/biserici-manastiri/mitropolia-munteniei-dobrogei/parohia-foisor-nasterea-maicii-domnului-68193.html>). În timpul remodelării urbei bucureștene din cursul anilor '80 această biserică a fost salvată de la dispariție tocmai de șeful de proiect al lucrărilor, arhitectul Gruia Popescu, de la Institutul *Proiect București*, care a prezentat oficialităților macheta zonei din care lipsea tocmai sfântul lăcaș (Buiumaci, 2014, p. 108).

În anul 2007 a fost începută restaurarea picturii murale de către domnul Anghelescu Șerban, ce urmează a se finaliza după consolidarea sfântului lăcaș, care sperăm să se termine cât mai curând, pentru ca distinsa bijuterie să fie admirată la adevărata sa valoare.

Biserica ne înfățișează un plan treflat (20,3x8,7 m.) cu turla Pantocratorului situată pe naos, în timp ce pe pronaos se înalță turnul-clopotniță, la care accesul se face printr-o scară înglobată într-un turnușor cu trei laturi, adosat fațadei de nord a pronaosului. Turlele sunt octogonale pe baze pătrate, iar ferestrele lor se înscriu în arcade semicirculare cu profiluri în retragere. Corpul pronaosului, inclusiv pridvorul, este mult lărgit față de naos. Se observă realizarea unei cornișe sub acoperișul comun, între absidele laterale și corpul extins al pronaosului. Ca dimensiuni, dispoziție în plan și elevație (Stoicescu, 1960, p. 208), edificiul religios este foarte asemănător cu ctitoria din centrul orașului, datorată lui Iordache Crețulescu și soției sale, Safta, fiica voievodului martir întru Hristos, Constantin

Basarab Brâncoveanu, care a fost construită între anii 1720 și 1722, în timpul celei de-a doua domnii muntene a lui Nicolae Mavrocordat (1719-1730).

Pridvorul este acoperit cu două calote semisferice între arce sprijinite pe console, acum consolidate cu tiranți. Boltirea pronaosului este tipică secolului al XVIII-lea, respectiv o calotă semisferică pe pandativi și arce laterale late, sprijinite pe console.

Deasupra chenarului în acoladă al ușii se află pisania marcată de stema Țării Românești. Se păstrează vechea ușă de acces în sfântul lăcaș, confecționată în jurul anului 1757, din dulapi de lemn, îmbrăcați cu tablă, pe care a fost consemnat, cu literă de 6,5 cm., săpată pe partea din interior, următorul text: „Doamna S(ma)randa, / Sandu vornic(u); 18 dn(i) ghen(a)rie / 1757 (?); / Stanciu ire(i) / ipitr(o)pu (?) ot Foișor. / A(n)drei dulgheru” (Elian, vol. I, 1965, p. 259).

În partea dreaptă a pronaosului se păstrează tabloul votiv în care sunt zugrăviți ctitorii – respectiv Nicolae Alexandru voievod, Zmaranda Doamna, doi copii, o fată și un băiat. Doamnelor și Doamna sunt îmbrăcați cu haine lungi, de stofă aurită, purtând pe cap coroane imperiale (Musculeanu, 1862, p. 42; Filitti, 1926, pp. 421-426 și Elefterescu, 1934, p. 1).

Pronaosul este separat de naos printr-un perete cu trei arce trilobate, susținute de coloane din piatră cu caneluri duble, în ușoară torsadă, care reflectă stilul specific epocii Mavrocordaților (Stoica, vol. I, 2005, p. 160) prin sculptura capitulelor, a bazelor și a celor două postamente ale coloanelor, care sunt, însă mai puțin bogate decât la Stavropoleos sau la Văcărești (Stoicescu, 1960, p. 208). Astfel, pedestalele celor două coloane sunt decorate numai pe partea vestică cu câte un fleuron sculptat.

Coloanele angajate la pereții laterali sunt simplu tencuite. În centrul spațiului liturgic deosebit de simplu, se înalță turla principală, sprijinită pe arce elansate și pandativi.

Tâmpla de zid, de secol XVIII, prezintă ancadramentele ușilor în acoladă. În naos, jilțul arhieresc, situat întotdeauna în partea dreaptă, și stranele așezate perimetral, sunt frumos sculptate în lemn.

În exterior, fațadele sfântului lăcaș sunt împărțite în două registre inegale, separate printr-un brâu simplu. Registrul inferior cuprinde o suită de arce oarbe în acoladă, sprijinite pe coloane simple angajate, între care se înscriu ferestrele arcuite de la partea superioară. Registrul superior, îngust, înglobează pe fațadele de vest și de nord medalioane care în trecut erau pictate, în timp ce pe fațada de sud sunt prezente simple nituiri orizontale în tencuială și câte un trafor dăltuit în piatră.

Intrarea în incinta curții sfântului lăcaș se face pe latura de nord, din fosta str. Regenerării, pe sub arcadele unui turn-clopotniță, construit mai recent. În curte mai dăinuie firav fragmente din casele de odinioară ale vestitei familii fanariote, la ridicarea cărora a fost utilizată cărămidă subțire. Totodată, în fața intrării în sfântul lăcaș se află două cruci, care nu au existat dintotdeauna aici, ci au fost aduse din apropiere, pe când ar fi avut loc sistematizarea cartierului Vitan. Astfel, prima cruce nonfunerară, care este și înscrisă în *Lista Monumentelor Istorice*, la poziția 2.428, cu indicativul B-IV-m-B-20079, conform lui Paulin Popescu (Popescu, 1960, p. 1113) s-ar fi aflat în „curtea unei școli, în

colțul grădinii, la întretăierea cu strada Laboratorului”. Frontal, pe acoperiș are înscris, abia vizibil, „leat 1818”, în timp ce pe partea laterală, din dreapta, este gravat anul 1844, fiind o scriere mai recentă. Prin excizare au fost realizate atât motivele decorative cât și textul scris cu caractere chirilice, care abia se percepe sub multitudinea straturilor de var. Este vorba de 10 rânduri cu următorul text, abia lizibil: „Cu ajutorul lui Dumnezeu s-a ridicat această cruce (...) (...) (...) Ion, Ion. VII: (...) Stroe, Maria, Iordache, Teodor, Matei, Teodora, (...), Dumitru, Ilinca, Voica, (...) (...) (...) Ion, Maria, Ilinca, Pascu (?), Anica, (...), Tudora, (...) (...) (...) Voicu, (...) (...) (...)” (Buiumaci, Panait, 2023, p. 43).

Lângă această primă cruce se află o a doua, îngropată pe jumătate în sol, iarăși foarte „văruită”, care ar data din cursul secolului al XIX-lea. Inițial, se pare că această cruce s-ar fi aflat „la fântâna din preajma bisericii Foișor, pe aceeași stradă, unde exista o veche cruce de fântână, pe care se mai pot descifra numai câteva nume, șterse de vremuri și intemperii” (Buiumaci, 2022, p. 143). Prezintă înscris pe brațul inferior frontal și pe ambele laterale, ce este ilizibil din cauza numeroaselor de staturi de var. În partea de sus a brațului superior sunt gravate: „INIȚIO” (Buiumaci, Panait, 2023, p. 43).

Această biserică se alătură altor două lăcașe construite din evlavia Doamnelor Țării Românești, care au împodobit orașul de pe malurile Dâmboviței, – *Biserica Doamnei* (1683), ctitoria Doamnei Maria, soția voievodului Șerban Cantacuzino, și *Biserica Dintr-o Zi* (1702), ctitoria Doamnei Marica (Maria), soția martirului întru Hristos Constantin Vodă Brâncoveanu. Cu încredere sperăm ca lucrările de restaurare să fie finalizate cât mai curând, pentru ca și această mică bijuterie domnească să poată fi admirată la adevărata sa valoare.

BIBLIOGRAFIE / BIBLIOGRAPHY

Izvoare / Sources

Elian, A., 1965, *Inscripțiile medievale ale României*, vol. I. Orașul București, București, Editura Academiei R.S.R.

* * *, 2002, *Istoria Românilor*, vol. VI Românii între Europa clasică și Europa Luminilor (1711-1821), București, Editura Enciclopedică.

Lahovary, G.I., 1898, *Marele Dicționar Geografic al României*, vol. I, București, Stab. Grafic J.V. Socec.

Lăpădatu, A., 1907, *Catagrafia bisericilor bucureștene la 1810*, extras din B.O.R., XXXI, București, Tipografia Cărților Bisericești.

Musceleanu, preotul Gr., 1862, *Calendarul Antic pe Anul 1862*, Bucuresci, Typographia Stephan Rassidescu.

Lucrări generale și speciale / General and Special Works

Buiumaci, C.P., 2022, „Crucile din piatră ale Bucureștilor”, în *Urbanitas*, nr. 3, București, Editura

- Muzeului Municipiului București, pp. 124-156.
- Buiumaci, C.P., 2014, *Orașul din oraș*, București, Editura Muzeului Municipiului București.
- Buiumaci, C.P., Panait, A.M., 2023, *Mesaje săpate în piatră: digitizarea crucilor de piatră din București*, București, Editura Muzeului Municipiului București.
- Dumitrescu, preotul M., 1915, *Istoricul a 40 de biserici din România*, vol. IV, București, Stabilimentul de Arte Grafice „Energia”.
- Elefterescu, profesor Em., 1934, „Biserica Foișor”, în *Gl.M.*, Anul XII-No. 412, duminică, 29 iulie 1934, p. 1.
- Filitti, I.C., 1926, „Chipurile lui Nicolae Vodă Mavrocordat și ale familiei sale în bisericile bucureștene”, în *C.L.*, Anul al 58-lea, Ianuarie-Februarie, București, Editura Librăriei Socec & Co., pp. 421-426.
- Gane, C., f.a., *Trecute vieți de doamne și domnițe*, București, Editura Orizonturi.
- Popescu, P., 1960, „Cruci memoriale în București”, în *B.O.R.*, Anul LXXVIII, Nr. 11-12, București, Institutul Biblic și de Misiune Ortodoxă, pp. 1078-1114.
- Popescu-Lumină, col., 2007, *Bucureștii din trecut și de astăzi*, București, Fundația Culturală Gheorghe Marin Speteanu.
- Potra, G., 1981, *Din Bucureștii de altădată*, București, Editura Științifică și Enciclopedică.
- Potra, G., 1990, *Din Bucureștii de ieri*, vol. I, București, Editura Științifică și Enciclopedică.
- Stoica, L. et alii, 2005, *Enciclopedia lăcașurilor de cult din București*, vol. I, Bisericile ortodoxe, București, Universalia.
- Stoicescu, N., 1960, *Repertoriul bibliografic al monumentelor feudale din București*, București, Editura Academiei R.P.R.
- Urechia, V.A., 1894, *Istoria școlilor de la 1800-1864*, tomul III, Bucuresci, Imprimeria Statului.

Resurse web / Web Resources

<https://www.crestinortodox.ro/biserici-manastiri/mitropolia-munteniei-dobrogei/parohia-foisor-nasterea-maicii-domnului-68193.html>

LISTA ILUSTRAȚIILOR / LIST OF ILLUSTRATIONS

- Figura 1. Planul orașului București întocmit de maiorul R.A. Borroczyn (1846-1852) (M.M.B., Colecția *Hărți și Planuri*).
- Figure 1. Bucharest city plan prepared by Major R.A. Borroczyn (1846-1852) (M.M.B., Collection of *Maps and Plans*).
- Figura 2. Plan cadastral al Bucureștilor, 1911 (M.M.B., Colecția *Hărți și Planuri*).
- Figure 2. Cadastral plan of Bucharest, 1911 (M.M.B., Collection of *Maps and Plans*).
- Figura 3. Biserica Foișor, str. Foișorului, nr. 119, Cartierul Vitan, sectorul 3, București (M.M.B., Colecția *Fotografii, cărți poștale și clișee fotografice*, nr. 32.942/20).
- Figure 3. Foișor Church, str. Foișorului, no. 119, Cartierul Vitan, sector 3, Bucharest (M.M.B., Collection of *Photographs, postcards and photographic plates*, no. 32.942/20).
- Figura 4. Turnul-clopotniță al Bisericii Foișor (M.M.B., Colecția *Fotografii, cărți poștale și clișee fotografice*, nr. 32.942/73).
- Figure 4. The bell tower of the Foișor Church (M.M.B., Collection of *Photographs, postcards and photographic clichés*, no. 32.942/73).

Figura 5. Smaranda Doamna, fiica grecului Panaiotachi Stavropoleos, cea de-a treia soție a lui Nicolae Alexandru Mavrocordat, domn al Moldovei (1709-1710 și 1711-1715) și al Țării Românești (1716, 1719-1730) (Nicolae Iorga, *Portretele Doamnelor Române*, București, 1937, Fig. 54 – *Doamna Smaranda, soția lui Nicolae Mavrocordat, după fresca din paraclisul Mănăstirii Văcărești*).

Figure 5. Smaranda, daughter of the Greek Panaiotachi Stavropoleos, the third wife of Nicolae Alexandru Mavrocordat, lord of Moldavia (1709-1710 and 1711-1715) and Wallachia (1716, 1719-1730) (Nicolae Iorga, *Portraits of Romanian Ladies*, Bucharest, 1937, Fig. 54 – *Mrs. Smaranda, wife of Nicolae Mavrocordat, after the fresco in the chapel of Văcărești Monastery*).

Figura 6. Turnul-clopotniță amplasat la intrarea în curtea sfântului lăcaș și Biserica Foișor (Foto de G.-M. Rafailă).

Figure 6. The bell tower located at the entrance to the courtyard of the holy place and the Foișor Church (Photo by G.-M. Rafailă).



Figura 1. Planul orașului București întocmit de maiorul R.A. Borroczy (1846-1852)
(M.M.B., Colecția Hărți și Planuri)



Figura 2. Plan cadastral al Bucureștilor, 1911 (M.M.B., Colecția Hărți și Planuri)



Figura 3. Biserica Foișor, str. Foișorului, nr. 119, Cartierul Vitan, sectorul 3, București (M.M.B., *Colecția Fotografii, cărți poștale și clișee fotografice*, nr. 32.942/20)



Figura 4. Turnul-clopotniță al Bisericii Foișor (M.M.B., *Colecția Fotografii, cărți poștale și clișee fotografice*, nr. 32.942/73)



Figura 5. Smaranda Doamna, fiica grecului Panaiotachi Stavropoleos, cea de-a treia soție a lui Nicolae Alexandru Mavrocordat, domn al Moldovei (1709-1710 și 1711-1715) și al Țării Românești (1716, 1719-1730) (Nicolae Iorga, *Portretele Doamnelor Române*, București, 1937, Fig. 54 – Doamna Smaranda, soția lui Nicolae Mavrocordat, după fresca din paraclisul Mănăstirii Văcărești)



Figura 6. Turnul-clopotniță amplasat la intrarea în curtea sfântului lăcaș și Biserica Foișor (Foto de G.-M. Rafailă)

CONSTRUCȚIA FACULTĂȚII DE MEDICINĂ ȘI TRANSFORMĂRILE URBANE ALE CARTIERULUI COTROCENI

Raluca TATAR¹

Cuvinte-cheie: Cotroceni; Carol Davila; arhitectură; urbanism; medicină; migrație; studii culturale.

Keywords: Cotroceni; Carol Davila; architecture; urban planning; medicine; migration; cultural studies.

Rezumat: Acoperită de codrii deși timp de secole, zona cunoscută azi cu numele de cartierul Cotroceni și-a câștigat importanța în organizarea urbanistică și socială a Bucureștiului după ce palatul din preajma mănăstirii ctitorite de Șerban Cantacuzino a devenit reședință domnească, și mai ales după transformarea din 1893, destinată moștenitorilor tronului, principele Ferdinand și principesa Maria.

Lucrarea de față își propune să exploreze transformările ulterioare ale cartierului, survenite sub influența indirectă a doctorului Carol Davila, organizator de spitale și fondator al învățământului medical autohton, el însuși locuitor în Cotroceni. Facultatea de Medicină, a cărei construcție a fost terminată în anul 1903, va fi analizată din perspectiva studiilor culturale, din punct de vedere arhitectural, dar și ca efect de prezență ce a modificat întreaga dinamică a cartierului și a condus la schimbarea identității sale urbane, marcată azi de numeroase repere legate de lumea medicală: clădiri, statui, nume de străzi.

Vom evidenția, de asemenea, și felul în care schimbările survenite poartă amprenta multiculturalismului, datorat migrației culturale, în contextul sosirii în țară, pe parcursul secolului al XIX-lea și până în perioada interbelică, a unor personalități formate în Europa Occidentală, arhitecți, sculptori, pictori etc., care au ales apoi să se stabilească la noi, temporar sau definitiv.

Abstract: Covered by forests for centuries, the area known today as the Cotroceni neighborhood gained importance in the urban and social organization of Bucharest after the palace near the monastery founded by Șerban Cantacuzino became a princely residence, and especially after the transformation in 1893, intended for the heirs to the throne, Prince Ferdinand and Princess Maria.

This paper aims to explore the subsequent transformations of the neighborhood, which occurred under the indirect influence of Dr. Carol Davila, organizer of hospitals and founder of local medical education, himself a resident of Cotroceni. The Faculty of Medicine, whose construction was completed in 1903, will be analyzed from the perspective of cultural

1. Universitatea de Medicină și Farmacie „Carol Davila” București, email: ralu.tatar@gmail.com

studies, from an architectural point of view, but also as an effect of presence that modified the entire dynamics of the neighborhood and led to the change of its urban identity, marked today by numerous landmarks related to the medical world: buildings, statues, street names.

We will also highlight how the changes that have occurred are marked by multiculturalism, due to cultural migration, in the context of the arrival in the country, during the 19th century and until the interwar period, of personalities trained in Western Europe, architects, sculptors, painters etc., who afterwards chose to settle here, temporarily or permanently.

Introducere

„Dreptul la oraș”² (Lefebvre, 1968, p. 121) poate fi interpretat nu doar în sensul opțiunii și posibilității locuirii, ci și în ideea înstăpânirii asupra timpului și spațiului urban prin explorarea trecutului și cunoașterea etapelor de devenire a orașului. Ținta este să fie depășită starea de trecere (a omului în oraș) pe care a enunțat-o Jean Luc Nancy (citată în Mihali, Ioan, 2009, p. 11), pentru a conștientiza fuziunea dintre timp și spațiu pe care o presupune această trecere, conștientizare care îl face pe om părtaș și co-creator al metamorfozelor urbane.

Insuficient conștienți de acest drept, oamenii își duc adesea existența fără a ști și fără a încerca să afle care este trecutul locurilor în care viețuiesc. Pentru unii, poveștile spațiului-timp fac parte din propria existență, și din ceea ce au preluat de la înaintași. Pentru alții, mai tineri, este necesară reluarea vechilor istorii, pentru a ancora în prezent ceea ce s-a petrecut cândva, și a le oferi o identitate, încărcând astfel cu sens și restabilind legături între elemente care altfel par complet aleatorii: clădiri, străzi, monumente, spații goale și prezențe virtuale, în spatele cărora se află oamenii din trecut, ale căror acțiuni și influențe au creat și modelat fața orașului, așa cum o vedem astăzi. O față pe care o putem defini, în cuvintele filosofului Ciprian Mihali, ca pe „*un plurispațiu al limitelor, întreruperilor, discontinuităților și pragurilor, iar valorile practice pe care le transmite locuitorilor sunt cele care îi învață cum să administreze împreună limitele și riturile de trecere, dar și transgresiunile*” (Mihali, 2013, p. 29).

Cotroceniul, cartier elegant asociat ideii de elite, al cărui nume ne duce de îndată cu gândul la sediul Administrației Prezidențiale și la Muzeul alăturat, a fost profund marcat de prezența și de înfăptuirile lui Carol Davila, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, precum și de construirea ulterioară a palatului Facultății de Medicină. Pornind de la aceste două elemente, eseul de față propune o analiză a impactului pe care generalul medic l-a avut în transformarea cartierului Cotroceni, și a felului în care metamorfoza ulterioară a zonei a legat definitiv acest areal de lumea medicală. Având ca suport metodologic studiile urbane culturale, la care se adaugă elemente de *medical humanities*³,

2. „care nu poate fi conceput ca un simplu drept de vizită sau de întoarcere către orașele tradiționale. El nu se poate formula decât ca drept la viața urbană, transformată, reinnoită” (Lefebvre, 1968, p. 121).

3. Integrări umaniste în medicină.

abordarea mea se va concentra asupra perspectivei prezențelor medicale în Cotroceni, prin clădiri, monumente, parcelări, nume de străzi și alte locuri ale memoriei. Consider că o astfel de incursiune este binevenită atât pentru locuitorii Cotroceniului, mai ales dacă sunt nou-veniți în cartier, dar și pentru bucureșteni în general, pentru a nuanța multiplele paliere ale existenței urbane. „Există **cuvântul** orașului, ceea ce trece și se petrece pe stradă, în piețe, în goluri, ceea ce se spune acolo. Există **limba** orașului: particularitățile proprii unui anume oraș care se exprimă în discursurile sale, în gesturile sale, în veșminte, în cuvinte și întrebuințarea cuvintelor de către locuitori. Există **limbajul urban**, pe care îl putem considera limbaj al conotațiilor [...]. În final, există **scrierea** orașului, ceea ce se înscrie și se prescrie pe zidurile sale, în dispunerea locurilor și în înlănțuirea lor, pe scurt **utilizarea timpului** în oraș de către locuitorii orașului”⁴ (Lefebvre, 1968, p. 71).

Mai mult decât atât, povestea clădirii și a spațiilor înconjurătoare poate căpăta o importanță deosebită mai ales pentru personalul didactic și medical, și pentru studenții medicinisti care frecventează facultatea și cele două clădiri adiacente, Institutul Național de Sănătate Publică și Spitalul Universitar de Urgență București, pentru că locurile în care ne formăm și în care lucrăm contează pentru fiecare dintre noi, ne influențează și ne modelează. „Arhitectii [...] ne implică în spații. Clădirile trebuie să lucreze în mod estetic, nu anestezic, educându-ne simțurile, făcându-ne să observăm, atrăgându-ne spre detalii ca și spre marea schemă. Locațiile nu influențează doar practicile și învățarea, dar pot să și promoveze recuperarea pacienților” (Bleakley, 2011, p. 152). Prezentul demers ar putea duce la o mai mare apropiere emoțională a studenților de *Alma Mater*, Facultatea de Medicină, ca loc definitoriu în formarea și devenirea lor profesională. Implicarea studenților medicinisti în spațiul facultății lor și al cartierului în care aceasta se găsește, precum și cunoașterea acestor locuri, s-ar putea mai apoi traduce prin mutarea unor prelegeri din amfiteatre pe străzile cu nume de medici din cartierul Cotroceni, având drept urmare recuperare istorice și identificarea cu țesutul urban din această zonă de oraș.

Un alt palier de analiză, la care ne vom referi urmărind evoluția cartierului Cotroceni, este cel legat de rolul migrației în dezvoltarea acestuia, în contextul unui efect semnificativ pe care multiculturalismul l-a avut în dezvoltarea societății românești după Unirea Principatelor și până la cel de-Al Doilea Război Mondial. Vorbind despre migrație acum, când ne pregătim să încheiem primul sfert al veacului al XXI-lea, avem în vedere grupuri mari de persoane care își părăsesc țara de baștină, deplasarea lor fiind motivată de rațiuni economice, sociale sau legate de siguranța personală. Locurile de unde pleacă sunt afectate de puternice conflicte militare, sau de sărăcie endemică, cu minime șanse de ameliorare. Privind în trecutul umanității, constatăm că asemenea fenomene nu reprezintă o situație nouă, întrucât „atunci când strămoșii noștri au devenit complet umani erau deja migratori” (McNeill, 1984, p. 1). Pe teritoriul Țărilor Române, și în special în București, a existat în permanență o conviețuire a mai multor etnii, precum și un fenomen

4. Sublinierile cursive aparțin autorului.

migrator constant, în special de la sud de Dunăre și din Imperiul Otoman (Majuru, 2006, p. 18; Giurescu, 2009, pp. 503-526), mișcările de populație fiind influențate de contextul socio-politic al imperiilor învecinate. Reinstaurarea domniilor pământene la începutul veacului al XIX-lea a adus numeroase modificări legale și instituționale în Principatele Române. Au fost create condiții care să favorizeze stabilirea mai multor categorii de imigranți (Kontogeorgis, 2017, p. 275) care, fără să reprezinte de această dată mobilizări populaționale masive, ci mai degrabă situații individuale, au avut un impact semnificativ asupra vieții sociale, economice și culturale locale. După Unirea Principatelor și transformarea noului stat în Regat, acest tip de migrație punctuală a continuat și s-a accentuat, prin venirea în țară a unor elite intelectuale (medici, profesori, arhitecți, artiști etc.), aceștia lăsând o amprentă indelebilă asupra locurilor în care s-au stabilit temporar sau definitiv.

O situație aparte referitoare la rolul migrației în societatea noastră are legătură cu breasla medicală, alcătuită vreme de secole doar din medici străini, puțini la număr, majoritatea aduși de domnitori, la origine fiind sași transilvăneni, dar și italieni ori francezi, sau greci școliți în Italia, în special la Padova (Djuvara, 2013, p. 230). Abia la începutul veacului al XIX-lea încep și românii, discret, să meargă în Apus spre a studia medicina. Dificultatea formării de medici autohtoni era legată de faptul că studiile erau costisitoare și trebuiau urmate în țări îndepărtate, iar fiilor de boieri, care și-ar fi putut permite costurile acestor studii, nu le era permis să studieze sau să aibă în vedere această meserie, considerată sub nivelul rangului familiei. Această mentalitate explică de altfel și întârzierea apariției învățământului medical românesc. Primul descendent al unei mari familii boierești care rupe acest „*consemn*” a fost Nicolae Kretzulescu (1812-1900), prin studiul medicinei la Paris în perioada 1834-1839, fiind inițiatorul primei Școli de mică chirurgie din București, în anul 1842, la Spitalul Colțea, ulterior intrând în politică (Buda, 2020, pp. 10-11). Adevărata schimbare avea să fie însă făcută ceva mai târziu, atunci când, la chemarea domnitorului Barbu Știrbei (1848-1853), sosea la București doctorul Carol Davila (1828-1884), medic de origine franceză, proaspăt absolvent al Facultății de Medicină din Paris (Trăușan Matu, 2018, p. 65). În cele peste trei decenii de carieră medicală, administrativă și didactică a realizat organizarea spitalelor și a învățământului medical din Principatele Române (devenite pe parcursul vieții sale Principatele Unite și apoi Regatul României) aproape de nivelul celor din Europa Occidentală.

Începuturi: de la codri seculari la reședința regală

La vremea primei atestări documentare a orașului București (1459), în timpul domniei lui Vlad Țepeș, zona unde se află astăzi cartierul Cotroceni era acoperită de codrii seculari, aparținând satului cu același nume, pe coline ce se pierdeau în lunca Dâmboviței, care făcea aici numeroase meandre. Abia după mai bine de două veacuri, prezența umană începe să se facă simțită în aceste locuri. Domnitorul Șerban Cantacuzino a construit în perioada 1679-1682, într-o poiană din pădure, Mănăstirea Cotroceni, alături de care a

zidit și o casă domnească, locul fiind ales drept mulțumire pentru că în acești codri își aflase sălaș și scăpare „*într-un ceas de cumpănă, pe vremea prigoanei lui Ghica*” (Giurescu, 2009, p. 181). Loc răcoros și liniștit, departe de aglomerația și arșița zonei centrale a orașului, această reședință era folosită uneori ca loc de evadare pe timpul verii. Șase decenii mai târziu, între anii 1743-1744, într-o zonă mai joasă la marginea codrului, într-un ostrov făcut de apele Dâmboviței, a fost ridicată, din dania lăsată prin testament de un negustor bogat, un alt lăcaș de cult care avea să definească și să mărginească viitorul cartier: Biserica Sf. Elefterie vechi (Ioniță, 1997, p. 124; Giurescu, 2009, p. 222).

Asemenea lui Șerban Cantacuzino și Tudor Vladimirescu și-a găsit loc de răgaz și refugiu la Mănăstire și în codrii Cotrocenilor timp de câteva săptămâni în primăvara lui 1821, făcându-și chiar și fortificații, cu gândul, poate, de a rezista în fața turcilor (Giurescu, 2009, p. 255). Alte amenajări nu au mai fost făcute în zonă, după cum constatăm din primul plan topografic detaliat realizat de maiorul baron Rudolf Artur Borroczyn (de origine germană, aflat vreme îndelungată în slujba domniei la București), întâi în 1844-1846 (Giurescu, 2009, p. 493), și apoi în 1852 (<https://www.uauim.ro/departamente/itcp/documentatie/>). În același an, domnitorul Barbu Știrbei pornește refacerea palatului domnesc și a mănăstirii, iar pentru a facilita accesul la acareturile din deal, inițiază și construirea unei străzi, devenită ulterior Șoseaua Cotroceni (Ipate, 1999, pp. 195-201). Modificări și reamenajări ale reședinței și a ansamblului monahal au mai fost făcute și de domnitorul Alexandru Ioan Cuza, în anul 1862, și mai apoi de Regele Carol I, care a folosit Palatul Cotroceni drept locuință de vară până la finalizarea construcției Castelului Peleş de la Sinaia. Din anul 1888, palatul trece printr-un complex proces de restructurare și de reconstrucție, încheiat în anul 1893, când devine reședință a principelui moștenitor Ferdinand și a tinerei sale soții, principesa Maria.

Vedem că până la jumătatea secolului al XIX-lea Cotroceniul a rămas o zonă periferică a Bucureștiului, puțin locuită și fără nici o legătură cu medicina. Inițiativa lui Barbu Știrbei de a aduce în țară un medic care să reorganizeze serviciul sanitar al oștirii avea să pornească drumul schimbărilor. Prima intervenție a lui Carol Davila în Cotroceni este legată de înființarea în anul 1860 a Grădinii Botanice, în vecinătatea Palatului Domnesc, ca o anexă a Școlii Naționale de Medicină și Farmacie, creată tot de el cu trei ani mai devreme. Deși a început la scurt timp de la venirea sa în Țara Românească să lucreze la organizarea spitalelor existente, și mai ales la reformarea învățământului medical și aducerea acestuia la nivel european (ceea ce a reușit prin recunoașterea de către Franța și Italia a studiilor de medicină făcute la București), activitatea didactică și medicală se desfășurau la Spitalul Colțea, la Spitalul militar de la Mănăstirea Mihai Vodă și la Filantropia. Legătura lui Davila cu Cotroceniul avea să devină una personală începând cu anul 1861 când, fiind văduv, se recăsătorește cu Ana Racoviță, nepoata lui Dinicu Golescu, care primește drept zestre, printre altele, și terenuri în această zonă. Pe unul dintre ele, din ulița Notagiilor (care se deschidea către Dâmbovița), era casa familiei Davila, iar mai sus, în vecinătatea mănăstirii, cei doi soți au înființat în anul 1862 un azil pentru copii orfani, numit *Azilul*

Elena Doamna, datorită patronajului și sprijinului financiar oferit de Doamna Elena Cuza, prietenă cu Ana Davila. De altfel, în curtea acestui așezământ de binefacere au ales să își aibă și mormântul (astăzi aflat în Parcul Davila, la intersecția străzilor Ana Davila și Nicolae Paulescu). Spre sfârșitul vieții doctorului Davila, în anul 1883, planul Cerchez (<https://www.uauim.ro/departamente/itcp/documentatie/>) arată doar puține schimbări ale zonei, comparativ cu deceniile anterioare, cu câteva străzi noi, dar în continuare multe zone de crâng și vegetație abundentă pe malurile Dâmboviței. Modificările importante, și începutul locuirii cartierului, au urmat după deschiderea din 1890-1895, în timp ce primar al Capitalei era Pache Protopopescu (1888-1891), a axei est-vest a Bucureștiului (parte a unui program mai complex de sistematizare și de reorganizare urbanistică a întregului oraș), noua arteră fiind numită la început Bulevardul Independenței (Giurescu, 2009, p. 330), care începea din apropierea Dâmboviței și a bisericii Sf. Elefterie vechi, pentru a se termina la Palatul Cotroceni.

Omagiu întemeietorului

Prezența mănăstirii Cotroceni și a reședinței domnești, transformate apoi în palat princiar și regal, au marcat definitiv evoluția acestui areal cândva complet împădurit și relativ îndepărtat de Curtea Veche și de centrul istoric al orașului. Dezvoltarea și extinderea urbană masivă survenite în urma Unirii Principatelor și a industrializării Capitalei nu ar fi putut lăsa neatinsă această parte a orașului.

Ceea ce a făcut diferența, schimbând traiectoria transformării locale și lăsând o amprentă definitivă asupra identității cartierului, a fost intervenția familiei Ana și Carol Davila, directă la început, după cum am menționat, și mai apoi doar în spirit, punând aici pecetea medicinei, a istoriei și a învățământului medical. După ce generalul medic a trecut la cele veșnice în anul 1884, primul semn al respectului de care se bucura în întreaga societate românească a fost atribuirea numelui său străzii unde locuise. În planurile orașului din 1895-1899 vedem cum la intersecția acestei străzi (Dr. Carol Davila) cu Bd. Independenței apare o nouă construcție, îndelung așteptată: primul sediu propriu al Facultății de Medicină din București.

Timp de aproape trei decenii de la înființarea sa, instituția de învățământ superior medical, subordonată administrativ Universității din București, nu a avut un spațiu al său, cursurile și laboratoarele desfășurându-se în diferite locuri din oraș, ceea ce îngreuna mult activitatea studenților. Abia după moartea lui Davila, în perioada anilor 1886-1899, Ministerul Cultelor și Instrucțiunii Publice începe demersurile pentru construirea, în Cotroceni, a noului sediu al Facultății de Medicină, drept răspuns la numeroasele solicitări adresate de corpul profesoral, condus în calitate de decan de către Prof. Dr. Iacob Felix (Ilea, Ghelerter, Duțescu, 1963, p. 75).

Trebuie amintit aici că dr. Iacob Felix (1832-1905) a fost la rândul său un reprezentant de seamă al migrației intelectuale europene, de origine cehă (Imperiul Austriac), stabilit la București în anul 1858 după studii medicale făcute la Viena. A fost medic-șef al

Capitalei și a participat la Războiul de Independență al României, conducând spitalele militare din Turnu Măgurele. În perioada anilor 1861-1864 a colaborat cu Carol Davila la reorganizarea serviciului sanitar. A fost întemeietorul catedrei de igienă de la București, și a desfășurat numeroase campanii de reorganizare urbană pentru îmbunătățirea condițiilor de trai ale populației din punct de vedere igienic (curățenie, acces la apă potabilă, evitarea supraaglomerației etc.) (Buda, 2020, pp. 19-21). În acest context a susținut necesitatea construirii de noi locuințe, spațioase și salubre, în special în zonele mai puțin populate, cum era în perioada vieții sale și cartierul Cotroceni.

La cinci decenii de la venirea în țară a lui Carol Davila, în anul 1903, se inaugura la București clădirea Facultății de Medicină⁵, realizată în stil Beaux Arts, cu fațade neoclasiche, îmbinând aspectele monumentale, de reprezentare, cu spațiile destinate activităților didactice. Edificiul este opera arhitectului elvețian Louis Blanc (1860-1903) care, asemeni medicului, a ales să rămână pe meleagurile noastre, unde și-a pus amprenta asupra multor clădiri publice sau private, ce fac parte astăzi din patrimoniul construit și au redefinit la începutul secolului al XX-lea imaginea Capitalei. Fațada principală, în lungul Bulevardului Independenței⁶, este centrată de porticul delimitat de patru coloane corintice masive, de factură clasică, pe care se sprijină un fronton triunghiular, întregul ansamblu având evidente similitudini cu Facultatea de medicină de la Paris, care datează din secolul al XVIII-lea. În fața clădirii a fost amplasată încă de la inaugurare și statuia generalului doctor Carol Davila în ținută de mare gală, lucrată în bronz și așezată pe un soclu de granit, creație a sculptorului Carol Storck (1854-1926), membru al unei însemnate familii de artiști de origine germană⁷. De altfel, inițiativa ridicării unui monument pentru a onora amintirea și înfăptuirile lui Carol Davila fusese luată încă din anul 1884, la scurt timp de la dispațiția sa, în cadrul primului Congres medical organizat la București. Constatăm astfel o prezență multiculturală complexă, rod al migrației intelectuale europene, în care medici și artiști de origini diferite au ajuns la București, determinând un impact profund și pe termen lung asupra sistemului sanitar, pe de o parte, și asupra artei și arhitecturii, pe de altă parte, cu toții având un puternic efect transformator asupra societății locale, efect care este vizibil până în prezent.

Finalizarea clădirii Facultății de Medicină a schimbat dinamica din cartier, dându-i o nouă vitalitate, prin prezența aproape permanentă a cadrelor didactice și a studenților. Având o structură arhitectonică gândită în spiritul atributelor vitruviene: *firmitas* (soliditate), *utilitas* (funcționalitate) și *venustas* (frumusețe, expresivitate), noul palat, recunoscut în timp ca obiect cultural, azi monument istoric clasat, a fost încă de la început generator al unui

5. Azi parte a Universității de Medicină și Farmacie ce poartă numele întemeietorului, Carol Davila.

6. În prezent Bd. Eroii Sanitari.

7. Tatăl, Karl Storck (1826–1887), a fost primul profesor de sculptură la Școala de arte frumoase din București și a realizat, între altele, statuia lui Mihail Cantacuzino ce face parte din ansamblul monumental al Spitalului Colțea, și alături de fiul Carol, monumentul Anei Davila de la Azilul Elena Doamna. Fratele mai tânăr, Frederic Storck (1872-1942), a fost la rândul său sculptor.

efect de prezență, care a accentuat importanța înfăptuirilor lui Carol Davila, și rolul social al sistemului sanitar și al învățământului medical. Vedem apoi cum „prezența, o calitate a ansamblului obiect-loc-moment” (Alexandrescu, 2020, p. 53) a influențat modelarea edilitară și în alegerea numelor străzilor deschise în zonă (ale unor medici celebri), legând indisolubil cartierul Cotroceni de universul medical. Este posibil ca, în absența acestei clădiri impunătoare, aspectul cartierului să fi evoluat într-o direcție diferită.

Inima simbolică a clădirii este Amfiteatrul Mare, în stil neoclasic francez, ce azi poartă numele unui ilustru absolvent, George Emil Palade, fiind locul unde se desfășoară cele mai importante ceremonii academice, martor de-a lungul deceniilor a trecerii generațiilor de studenți și de dascăli. Din punct de vedere stilistic, cu aspectul său de semicerc foarte înalt, este continuator al tradiției teatrelor anatomice ale Evului Mediu și Renașterii, unele dintre ele, precum cel de la Padova (1595), fiind monumente istorice care pot fi văzute și astăzi. Cu toate acestea, amfiteatrul bucureștean este mai apropiat ca structură de cel al Școlii de chirurgie de la Paris, care a fost construit la sfârșitul secolului al XVII-lea. Spațiile adiacente, care se deschid spre bulevard, sunt reprezentate de holul de onoare, continuat cu Sala de Consiliu, spațiu monumental de reprezentare, locul întâlnirilor corpului didactic, străjuit de portretele foștilor profesori, pe de o parte, și cu una dintre sălile de lectură, care păstrează și azi, în ciuda aparaturii electronice moderne, ceva din ambianța solemnă de altădată, de reverență în fața cuvântului scris și tipărit, de respect pentru carte, pentru studiu și cercetare. Extremitatea estică a clădirii este reprezentată de holul mare, spațiul principal destinat accesului studenților, primul prin care nou-veniții pătrund în incinta facultății, și care păstrează același caracter de monumentalitate dat de folosirea coloanelor, a frontoanelor de deasupra ușilor de acces și a stucurilor decorative. Datorită tuturor acestor elemente, introduse în mod inspirat de către arhitectul Louis Blanc, clădirea Facultății de Medicină de la București, deși abia a împlinit 122 de ani de existență, poate fi considerată continuatoarea tradiției academice medicale europene, începută cu peste un mileniu în urmă la Salerno (Drimba, 1985, pp. 154-157), și extinsă prin facultățile de medicină din Montpellier (1220) și Padova (secolele al XIII-lea – al XIV-lea), în care interesul pentru studiu nu putea fi separat de dorința de a crea spații în care valențele practice să se împletească armonios cu cele estetice.

Perioada ante și interbelică: crângul face loc vilelor

La scurt timp după ce Facultatea de Medicină a fost terminată, având în vedere și apropiata prezență a Palatului Cotroceni, unde locuiau moștenitori tronului, zona a început să fie interesantă din punct de vedere urbanistic, și s-au realizat primele construcții de locuințe și amenajări stradale pe locul fostelor crânguri. Planul urban din anul 1911 consemnează prima dintre cele aproape cincizeci de străzi cu nume de medici, str. Dr. Asachi, deschisă în anul 1909. După câțiva ani, parcelarea Ana Davila (1915-1924), a unor terenuri achiziționate de la moștenitorii familiei, în apropierea Palatului Cotroceni, a dus la construirea de către Societatea Comunală pentru Locuințe Ieftine a unei serii de vile

destinate ofițerilor, pe străzi care au primit însă nume de medici români (Dr. Turnescu, Dr. Leonte, Dr. Radovici, Dr. Ștefan Capșa etc.) (Ionescu, 2014, p. 145).

Au urmat noi parcelări (principesa Elena, principesa Maria, Independenței etc.), destinate construirii de vile individuale sau „*în oglindă*” pentru funcționari (edificate, de această dată, de Casa Construcțiilor), care, fără a fi identice, au reușit să dea cartierului un aspect unitar din perspectiva tipului de clădire, chiar dacă se observă și astăzi o mare varietate de stiluri, de la neoromânesc la cel pitoresc mediteraneean, cu nelipsite popasuri moderniste. Faptul că au o istorie comună și un punct de plecare unitar, în contextul unui anumit concept de dezvoltare urbană al perioadei interbelice, justifică propunerea de includere a acestor parcelări în lista patrimoniului construit al Bucureștiului, drept zone protejate (Voinea, Calotă, 2018, p. 59), cu atât mai mult cu cât există deja situații individuale clasate deja ca monumente istorice (<https://www.cultura.ro/sites/default/files/inline-files/LMI-B.pdf>).

Străzile care oferă acces la aceste construcții au căpătat în continuare nume de medici, după cum se poate constata în planul din anul 1931 (https://www.uauim.ro/departamente/itcp/documentatie/1931_Unirea.jpg), definitivând personalitatea cartierului și conectându-l definitiv la lumea medicinei. Un studiu recent realizat printre locuitorii din Cotroceni confirmă faptul că și în percepția lor, ca și în aceea a unui observator sau cercetător extern, zona este legată de universul medical, clădirea Facultății de Medicină fiind al doilea reper construit la care aceștia fac referire, primul fiind, în mod evident, Palatul Cotroceni. În același timp, identitatea zonei este dată și de acest tip de locuire, la vilă (prezentată ca un opus al blocurilor cu multe etaje, aglomerate), în spații mai aerisite și cu o densitate umană mai redusă, precum și de prezența zonelor verzi, care permit o conectare la ritmul naturii și la succesiunea anotimpurilor (Pielescu, 2021, pp. 58-59).

Procesul de transformare urbană a zonei în perioada interbelică a dus și la realizarea unor monumente de for public, menite să devină puncte de reper ale cartierului. La capătul dinspre Biserica Sf. Elefterie vechi, aproape de cursul Dâmboviței, a fost amplasat, în anul 1932, *Monumentul Eroilor Sanitari*, operă a sculptorului italian Raffaello Romanelli (1856-1928), florentinul care a lăsat mai multe din lucrările sale pe teritoriul țării noastre, însă nu a mai apucat să vadă finalizat și acest proiect. Întărind identitatea medicală a zonei, monumentul aduce un omagiu eforturilor și sacrificiilor realizate de medicii, sanitarii și surorile voluntare care au îngrijit răniții pe fronturile Primului Război Mondial. Un soclu amplu, continuat piramidal, susține în partea superioară un brâu în altorelief, cu scene din război înfățișând numeroase personaje, printre care pot fi recunoscuți chiar suveranii, Regina Maria și Regele Ferdinand (Dragu Dimitriu, 2010, pp. 105-106). În partea superioară, o siluetă feminină, alegorică, se ridică deasupra unui ostaș căzut. De cealaltă parte, medicul ne călăuzește privirea către cel aflat la pământ, adevăratul erou. Fără ca locul în sine să fi avut o semnificație proprie, amplasarea monumentului îl transformă în loc al memoriei, dar și al afirmării propriei personalități în cadrul arealului mai amplu în care se găsește, prin „*voința unei comunități, în căutare de identitate și continuitate, o comunitate*”

care se exprimă prin instituțiile sale politice, religioase ori științifice. În monument există așadar un potențial de putere, în multiplele manifestări (posibile) ale acesteia, toate însă concurând la înstăpânirea comunități asupra propriului prezent și asupra propriului spațiu” (Mihali, 2013, p. 85).

În aceeași perioadă, în contextul dezvoltării orașului și necesității de a fi construite noi clădiri publice adaptate la situația României Mari, a fost propus un nou plan urbanistic (1935) care să valorifice disponibilitatea de teren needificat de pe ambele maluri ale râului în zona Cotroceni, și care includea realizarea unei Cetăți universitare, cu clădiri destinate diferitelor facultăți din cadrul Universității București, aflată la rândul său într-o perioadă de extindere a tipurilor de studii pe care le oferea potențialilor studenți. În final, din acest proiect complex a fost finalizată doar Facultatea de Drept (arhitect Petre Antonescu) și Academia Militară (arhitect Duiliu Marcu), care închide perspectiva cartierului Cotroceni spre dealul Pandurilor.

Pe de altă parte, alături de Facultatea de Medicină a apărut o nouă instituție, care completa baza materială a învățământului medical, dar și a îngrijirii sănătății populației: Institutul de Igienă (azi Institutul Național de Sănătate Publică). Ridicat în perioada anilor 1933-1939 chiar în spatele facultății, cu sprijin financiar de la Fundația Rockefeller, pe un teren pus la dispoziție de Primăria Capitalei, institutul a fost proiectat de arh. Henrieta Delavrancea - Gibory (1897-1987), una dintre primele și cele mai celebre femei-arhitect din România (Moldoveanu, Nițescu, Nedelescu, 2020, p. 374). Clădirea, realizată în stil modernist, pune accent pe simplitate și funcționalitatea spațiilor cu destinație didactică, de cercetare și administrativă (Celac, Carabela, Marcu-Lepădat, 2005, p. 131).

Ultimele intervenții

Izbucnirea celui de-Al Doilea Război Mondial și instaurarea în România a regimului comunist au încetinit ritmul modificărilor din cartierul Cotroceni. Timp de câteva zeci de ani, pe terenul dintre Facultatea de Medicină și malul încă neamenajat al Dâmboviței creștea porumb și era unul din locurile favorite de joacă și ascunziș ale copiilor din împrejurimi (Rădulescu, 2017, p. 241). În cele din urmă, la finalul deceniului al șaptelea a fost întregit polul medical creat aici datorită lui Carol Davila și a urmașilor săi: spațiului dedicat studiului și cercetării fundamentale (facultatea) și celui dedicat igienei, sănătății publice și prevenirii îmbolnăvirilor (institutul), li s-a alăturat, din anul 1978, Spitalul Municipal (azi Spitalul Universitar de Urgență București), care să ofere îngrijiri de sănătate pentru populația bolnavă, iar pentru studenți și medici tineri oportunitatea de a trece de la teorie la practică și de a-și însuși cunoștințele clinice indispensabile pentru stabilirea corectă a diagnosticului și a planului de tratament. Clădirea construită în plan cruce, cu 14 niveluri, a fost realizată de o echipă de arhitecți (Constantin Moșinschi, Marcel Hornstein, Mircea Săndulescu, Sofia Ungureanu) care au conferit construcției valențe estetice prin volumetria variată a fațadelor, care atenuează aspectul masiv, orientat spre funcționalism (Panaitescu, 2020, p. 34).

După anul 1990, artera care unește Monumentul Eroilor Sanitari cu Palatul Cotroceni, trecând prin fața Facultății de Medicină, a fost redenumită Bulevardul Eroii Sanitari, lăsând în arhive numele anterioare – Bulevardul Independenței, Ardealul sau Petru Groza. A fost dintre ultimele intervenții medicale din cartier, alături de care mai putem aminti de prezența, în curtea facultății sau în preajma acesteia, a unor monumente (busturi și statui) dedicate unor personalități ale medicinei: Victor Babeș, Nicolae Paulescu, Avicenna.

Concluzii

Cartierul Cotroceni, apărut în timp în locul fostelor păduri, este un areal a cărui devenire a fost influențată și modelată de personalități remarcabile venite de pe alte meleaguri. Cel mai puternic impact a fost cel al acțiunilor lui Carol Davila, care nu s-au făcut simțite doar în sistemul sanitar și în învățământul medical, ci și asupra aspectului actual al zonei, în special după ridicarea Facultății de Medicină în apropierea locului unde a trăit generalul medic. Așa cum a fost subliniată valoarea de patrimoniu a vilelor din parcelările istorice ale Cotroceniului, privite nu individual, ci ca un întreg ce contribuie la personalitatea și unicitatea cartierului, în același mod consider că este semnificativă și prezența medicală în cartier, care datorită intervențiilor și influenței exercitate timp de peste 150 de ani, aduce un plus de valoare și trăsături particulare ce contribuie la identitatea zonei.

BIBLIOGRAFIE / BIBLIOGRAPHY

Lucrări generale și speciale / General and Special Works

- Alexandrescu, S., 2020, „Vocile din tablou”, în *Revista Vatra*, nr. 10-11 (595-596), Consiliul Județean Mureș, Târgu Mureș, pp. 41-62.
- Bleakley, A., 2011, „Place Matters: Locations in Medical Education”, în A. Bleakley, J. Bligh, J. Browne (ed.), *Medical Education for the Future: Identity, Power and Location*, Springer Netherlands, pp. 135-152.
- Buda, O., 2020, „O istorie medicală a Bucureștiului”, în V. Voicu, I. Popescu (ed.), *File din istoria medicinei românești*, București, Editura Academiei Române, pp. 1-57.
- Celac, M., Carabela, O., Marcu-Lepădat, M., 2005, *București, arhitectură și modernitate. Un ghid adnotat*, București, Editura Simetria.
- Djuvara, N., 2013, *Între Orient și Occident. Țările Române la începutul epocii moderne (1800-1848)*, București, Editura Humanitas.
- Dragu Dimitriu, V., 2010, *Povești cu statui și fântâni din București*, București, Editura Vremea.
- Drimba, O., 1985, *Istoria culturii și civilizației*, vol. 1, București, Editura Științifică și Enciclopedică.
- Giurescu, C.C., 2009, *Istoria Bucureștilor*, București, Editura Vremea.
- Ilea, T., Ghelerter, I., Duțescu, B., 1963, *Învățământul medical și farmaceutic din București. De la începuturi până în prezent*, București, Institutul de medicină și farmacie.

- Ioan, A., Mihali, C., 2013, *Identitatea urbană: spectru, obsesie și politici*, București, Editura Paideia.
- Ionescu, A., 2014, *Străzi din București și numele lor*, vol. 3, *Personalități ale bisericii, medici și farmaciști*, București, Editura Vremea.
- Ioniță, I., 1997, „Contribuții privind evoluția cartierului Cotroceni”, în *B.M.I.M.*, vol. XII, București, Muzeul Municipiului București, pp. 123-133.
- Ipate, M., 1999, „Cotrocenii în timpul lui Barbu Dimitrie Știrbei”, în *B.M.I.M.*, vol. XIII, București, Muzeul Municipiului București, pp. 193-207.
- Kontogeorgis, D.M., 2017, „From Tolerance to Exclusion? The Romanian Elites’ Stance towards Immigration to the Danubian Principalities (1829-1880*)”, în O. Katsiardi-Hering, M. A. Stassinopoulou (ed.), *Across the Danube: Southeastern Europeans and Their Travelling Identities (17th-19th C.)*, Brill, Leiden, pp. 275-302.
- Lefebvre, H., 1968, *Le droit à la ville*, Paris, Anthropos.
- Majuru, A., 2006, „The Foreigners and the Modernization of Bucharest”, în *Plural Review*, no. 27, Bucharest, The Romanian Cultural Institute, pp. 18-28.
- McNeill, W.H., 1984, „Human Migration in Historical Perspective”, în *Population and Development Review*, vol. 10, no. 1, pp. 1-18.
- Mihali, C., Ioan, A., 2009, *Dublu tratat de urbanologie*, Cluj, Editura IDEA Design & Print.
- Moldoveanu, A.M., Nițescu, M., Nedelescu, M., 2020, „Istoria igienei – Universitatea de Medicină și Farmacie «Carol Davila»”, în V. Voicu, I. Popescu (ed.), *File din istoria medicinei românești*, București, Editura Academiei Române, pp. 369-377.
- Panaiteescu, A., 2020, „Construcții spitalicești din România până în 1990”, în *Revista Arhitectura*, nr. 6, București, Uniunea Arhitecților din România, pp. 28-35.
- Rădulescu, S.M., 2017, *Amintiri din Cotroceni ale unui fiu de „burghezo-moșier”*, București, Editura Vremea.
- Trăușan Matu, L., 2018, „Incursiune în colecția de tablouri a doctorului Carol Davila (1828-1884)”, în *Revista Medicală Română*, vol. LXV, nr. 1, București, Editura Medicală Amaltea, pp. 65-70.
- Voinea, A.R., Calotă, I., 2018, „Parcelări istorice și comunități de vecinătate”, în *Revista Arhitectura*, nr. 4-5 (676-677), București, Uniunea Arhitecților din România, pp. 50-59.

Resurse web / Web Resources

- <https://www.uauim.ro/departamente/itcp/documentatie/>, accesat la 6 nov. 2024.
- https://www.uauim.ro/departamente/itcp/documentatie/1931_Unirea.jpg, accesat la 6 nov. 2024.
- <https://muzeu.unibuc.ro/ro/lsiu-cetatea-universitara-din-bucuresti/>, accesat la 30 ian. 2025.
- Pielescu, A., Stroe M., 2021, Vitalitate urbană, identitate și memorie socială în cartierul Cotroceni. Raport de cercetare, Muzeul Național Cotroceni, București (disponibil online la https://issuu.com/muzeulcotroceni/docs/vitalitate_urban_identitate_i_memorie_social), accesat la 30 ian. 2025.
- Lista monumentelor istorice, Municipiul București (disponibil online la <https://www.cultura.ro/sites/default/files/inline-files/LMI-B.pdf>), accesat la 30 ian. 2025.

RECUPERAREA MEMORIEI URBAŢE. CASA LUI ALEXANDRU IOAN CUZA DIN STRADA BISERICA AMZEI

Gabriel-Stelian CONSTANTIN¹

Cuvinte-cheie: Bucureşti; arhitectură; casă; stradă; Biserica Amzei; Alexandru Ioan Cuza; demolare.

Keywords: Bucharest; architecture; house; street; Amzei Church; Alexandru Ioan Cuza; demolition.

Rezumat: Modificarea unui spaţiu urban este determinată de o anumită epocă, de o decizie politică, de o viziune impusă de autoritatea decidentă, de dezastre naturale şi, nu în ultimul rând, de respectarea unor reglementări privind patrimoniul. Memoria urbană reţine, uneori tainic, alteori vizibil, acţiunea factorilor enumeraţi mai sus. Ea nu poate fi ştearsă pentru că se conservă într-un spaţiu şi, în anumite circumstanţe, se reface într-o manieră coerentă, prin intermediul documentelor, al imaginilor şi al poveştilor urbane. Recuperarea memoriei urbane constituie, într-un cadru democratic, un obstacol în ceea ce priveşte repetarea greşelilor şi a abuzurilor din trecut. În egală măsură, aceasta poate fi un ghid de bune practici pentru tinerele generaţii privind adevăratele repere sociale şi culturale.

Privită din perspectiva unui oraş care a suferit – şi încă mai suferă – enorm pe zona de patrimoniu, cum este cazul Bucureştiului, memoria urbană trebuie recuperată pentru a cunoaşte trecutul necenzurat, a înţelege prezentul şi pentru a susţine, într-un mod unitar şi prin continuitate, valorile consacrate.

Acest demers este susţinut prin intermediul articolului nostru, care îşi propune să readucă la viaţă, cu ajutorul documentelor, imaginilor, extraselor de presă şi al surselor arhivistice, o clădire care nu mai există, ce era situată în apropierea vechii artere Podul Mogoşoaiei.

Abstract: The alteration to an urban space is determined by a certain epoch, by a political decision, by a vision imposed by the decision-making authority, by natural disasters and, last but not least, by compliance with certain regulations on the national heritage. Urban memory retains, sometimes hidden, other times visibly, the action of the factors listed above. Such memory cannot be erased, because it is preserved in a space and, in certain circumstances, is restored in a consistent manner, through documents, images and urban stories. The recovery of urban memory is, in a democratic framework, an obstacle as regards repeating the mistakes and abuses from the past. Equally, it can be a good practice guideline for younger generations, with regard to the true social and cultural milestones.

1. Muzeul Municipiului Bucureşti, e-mail: gabrielconstantin@rocketmail.com

Regarded from the perspective of a city that suffered – and still suffers – immensely in the national heritage area, such as Bucharest, urban memory should be recovered in order to know the uncensored past, to understand the present and in order to support, in a unified manner and through continuity, the well-established values.

Such approach is supported by our paper, which aims at bringing back to life, with the help of documents, images and cartographic tools, a building that no longer exists, which was situated near the former artery Podul Mogoșoaiei.

În Colecția *Documente* a Muzeului Municipiului București se află un dosar ce cuprinde mai multe acte referitoare la o clădire situată pe strada Biserica Amzei nr. 3 din București, care nu mai există astăzi, dar care are o fabuloasă și dramatică poveste. Trebuie menționat că un act din acest dosar a fost publicat de regretatul nostru coleg Gabriel Ciotoran, muzeograf în cadrul Muzeului Municipiului București, a cărui atenție s-a concentrat asupra unor documente inedite aflate în patrimoniul instituției noastre, printre care se regăsește un act de donație a imobilului respectiv, semnat de domnitorul Alexandru Ioan Cuza. Acesta este singurul document din dosarul în cauză publicat de Gabriel Ciotoran, ce urmează să fie integrat în articolul nostru.

Primele mărturii privind istoria imobilului din strada Biserica Amzei nr. 3 datează de la începutul secolului al XIX-lea, când acesta se afla în proprietatea serdarului² Nicolae Lipănescu, pe un loc care îi revenise ca moștenire. George Potra consemnează că Nicolae Lipănescu deținea o casă ce avea „pivniță de zid, patru camere cu pălmar³ în față, bucatărie separată, grajd și șopron, toate învelite cu șindrilă sau cu ulucă veche [...], precum și curte și grădină atât în față, cât și în spate” (Potra, 1990, p. 505). Din documentele existente, nu este clar dacă imobilul respectiv a fost construit sau moștenit de către Nicolae Lipănescu, însă ceea ce este limpede e că acesta a fost proprietarul casei până în anul 1826, când s-a stins din viață, iar proprietatea sa era vândută la *sultan-mezat*⁴, deoarece luase un împrumut, în anul 1820, de la Gheorghe Sachelarie, în valoare de 500 de galbeni pentru care a girat cu casa. În condițiile în care Sultana Lipănescu, cumnata lui Nicolae Lipănescu, cea care era de drept moștenitoarea imobilului din „mahalaua Amzii”, a refuzat să achite împrumutul respectiv și, totodată, a renunțat la moștenirea ce îi revenea de la cumnatul său⁵ (M.M.B., Colecția *Documente*, nr. 132.093, dosarul nu este numerotat), casa a fost cumpărată prin *sultan-mezat* de către Casandra Caliarhi, la 25 iunie 1826, care a plătit 14.500 de taleri: „Peste care preț nemaieșind alt mușteriu ca să mai înalțe, nici din cei ce li se cuvin protimisii⁶, nici din alți streini, s-au și haraclidisit mezatul acestei case pe seama dumneaei [...]” (M.M.B., Colecția *Documente*, nr. 132.093). După ce a constatat că s-a

2. Dregător domnesc cu atribuții militare în Moldova și Țara Românească (secolele XVII-XVIII).

3. Stâlp de pridvor sau de prispă, care susține streășina acoperișului.

4. Licitație.

5. În document se menționează că Sultana Lipănescu „s-a lepădat de clironomie (moștenire)”.

6. Drept de preemțiune.

respectat procedura prin care a fost vândută casa din „mahalaua Amzii”, iar împrumutul luat de către Nicolae Lipănescu a fost achitat, domnul Grigore IV Ghica (1822-1828) a confirmat vânzarea imobilului către Casandra Caliarhi: „*Întărim domnia mea ca să stăpânească dumneaei Casandra Caliarhi în bună pace această casă cu împrejmuirea sa, precum mai jos să arată, că o au cumpărat de la sultan-mezat. 1826 iunie 27*” (M.M.B., Colecția Documente, nr. 132.093) (Fig. 1).

Casandra Caliarhi a fost proprietara casei până în anul 1851, când probabil a încetat din viață, deoarece, în același an, fiul său, Grigore Romanit, născut Zefcari, avea nevoie de o declarație din partea vecinilor săi din care să rezulte că acesta din urmă moștenește atât casa cea mică în care locuiește, cât și casa cea mare, ridicată de tatăl său vitreg, Romanit, pe Podul Mogoșoaiei, ce a fost ulterior înglobată în fostul sediu al Ministerului de Finanțe, astăzi Muzeul Colecțiilor de Artă (Potra, 1990, p. 506): „*Suptiscăliții locuitori în Mahalaua Amzii – se menționa în document – încredințăm printr-acest înscris că casa cea mică în care locuiește astăzi d^{umnea}ului Grigorie Romanit alături cu casa cea mare ce s-au clădit de răposatul părintele dumisale este într-adevăr proprietatea dumn^{ea}ului, având-o de moștenire de la răposata maica dumi^{sa}le, stăpânită în liniște de mai mulți ani atât de părinții d^{umnea}ului cât au fost în viață, cât și de d^{umnea}ului. 1851 ianuarie 28, București*” (M.M.B., Colecția Documente, nr. 132.093) (Fig. 2). „*Dovada mahalagiilor*”, așa cum apare scris în document, era întărită de sub-comisarul Pale, de la Comisia de Galben (Potra, 1990, p. 506).

În momentul în care Grigore Romanit s-a stins din viață (1859), averea sa, alcătuită din casa mare și din imobilul cumpărat de mama sa pe strada Amzei, a revenit moștenitorilor de pe filiera tatălui său natural, respectiv Zefcari. Aceștia erau: serdarul Manolache Zefcari, stolnicul Dimitrie Zefcari, pitarul Grigorie Zefcari, serdarul Gheorghe Zefcari, stolniceasa Efrosina Zefcari, spătăreasa Marghioala Hangerli, Joița Stamerov și Elena Varetași. Probabil că preocuparea pentru păstrarea și transmiterea actelor de proprietate nu era tratată cu atenția cuvenită, având în vedere că, la fel ca Grigore Romanit, și moștenitorii acestuia din urmă au avut nevoie de mărturia lui Costache Zefcari, Ion Stamu și Ioan Al. Manu, din 20 ianuarie 1859, din care să reiasă că aceștia erau singurii moștenitori ai lui Grigore Romanit: „*Suptiscăliții încredințăm că răposatul Grigorie Romanit, născut Zefcari, nu are alți moștenitori decât pe unchii săi, și anume serdarul Manolache Zefcari, stolnicul Dimitrie Zefcari, pitarul Grigorie Zefcari, serdarul Gheorghe Zefcari, stolniceasa Efrosina Zefcari, spătăreasa Marghioala Hangerli, Joița Stamerov și Elena Varetași, în a căroră po^{se}sie a trecut toată averea aceluia răposat [...]*” (M.M.B., Colecția Documente, nr. 132.093) (Fig. 3). Toți cei menționați anterior au vândut casa de pe Podul Mogoșoaiei lui Alecu Anghel, iar imobilul din „mahalaua Amzii” a fost cumpărat, cu suma de 2.000 de galbeni, de către Manolache Zefcari, „frate și copărtaş” (Potra, 1990, p. 506).

Noul proprietar a demolat casa din mahalaua Amzei și a ridicat, în anul 1860, un nou imobil pe care l-a deținut în proprietate o scurtă perioadă de timp, întrucât, în

1862, l-a vândut domnitorului Alexandru Ioan Cuza, pentru suma de 7.000 de galbeni împărătești: „Casele nou clădite – se arată în actul de vânzare – de mine în locul celor vechi ce se află pe locul din mahalaua Amzi, ce le-am și eu cumpărat de la moștenitorii răposatului Grigorie Romanit [...], le-am vândut spre veșnică stăpânire Înălțimii Sale Prințului Alessandro Ión Cuza, Domnul Stăpânitor, cu locul moștenit precum se află azi împrejmuit și cu toate accesoriile și dependențele lor, astfel precum se găsesc în posesia mea și fără a mai păstra atât eu cât și urmașii mei cel mai mic drept asupra lor, în prețul de galbeni șapte mii N. 7000 împărătești, pe care bani i-am și primit pe deplin în mâna mea. [...] S-a făcut acest act de vânzare azi 12 martie 1862 [...]” (M.M.B., Colecția Documente, nr. 132.093) (Fig. 4).

Ajunși în acest punct al discuției, se pune întrebarea de ce a cumpărat Alexandru Ioan Cuza o casă situată pe strada Biserica Amzei, în condițiile în care acesta avea la dispoziție fosta proprietate a lui Dinicu Golescu de pe Podul Mogoșoaiei, transformată în reședință domnească? (Mucenic, 2006, p. 60; Stoicescu, 1960, p. 41). Istoricul George Potra avansează ideea că domnitorul ar fi cumpărat casa respectivă pentru iubita sa, Maria Obrenovici, în momentul în care cei doi se aflau la începutul relației, iar aceasta din urmă nu reușise să se impună la Palatul domnesc (Potra, 1990, p. 507). În sprijinul afirmației sale că Maria Obrenovici a locuit în această casă, George Potra se bazează pe de o parte pe legende urbane, menționând că, în anii 1970, existau oameni care locuiau în zonă, ce știau de la bunicii lor povești cu domnitorul care ar fi intrat deghizat în imobilul respectiv, dar ușor de recunoscut prin trăsăturile fizice care îl asemănau cu împăratul Franței Napoleon al III-lea (1852-1870). Pe de altă parte, istoricul prezintă „ca dovezi concrete că Maria Obrenovici a locuit aici” mai multe bunuri ce s-au aflat în casa de pe strada Biserica Amzei, precum „tablouri frumoase, icoane prețioase, cărți rare, o frumoasă tabacheră în filigran cu cifra domnitorului și un *secréter* [...]” (Potra, 1990, p. 507). Considerăm că dovezile invocate de George Potra, pe baza cărora își susține opinia că Maria Obrenovici a locuit în casa cumpărată de către Alexandru Ioan Cuza, nu sunt concludente, acestea reprezentând, în ultimă instanță, o ipoteză de lucru. Cert este faptul că afirmația lui Potra despre istoria casei din Amzei în timpul lui Cuza a fost preluată de mai mulți istorici. În același timp, Stelian Tănase menționează că imobilul în cauză devenise „*locul unde se făcea politică și se tranzacționau afaceri în București în anii 1861-1866*” (Tănase, 2019, p. 57), fără a indica o sursă în sprijinul afirmației sale.

Dacă Alexandru Ioan Cuza a cumpărat casa respectivă pentru iubita sa Maria Obrenovici sau pentru întâlniri cu entourageul său apropiat este greu de spus în lipsa unor argumente convingătoare. Dar ceea ce știm cu siguranță este că favorita domnitorului a locuit cu chirie la o adresă care, din nefericire, a rămas necunoscută. În cartea sa intitulată *Viața și opera lui Cuza Vodă*, Constantin C. Giurescu amintește că, la 16/28 octombrie 1865, la Cesar Librecht, șeful telegrafului, considerat liderul camarilei alcătuită în jurul domnitorului, s-a prezentat proprietarul casei în care stătea Maria Obrenovici, cerându-i chiria pe care i-o datora aceasta din urmă, spunând, totodată, că „urmează indicația primită de la locatara sa”, restantă

cu plata chiriei din cauză că se afla în vizită la Paris (Giurescu, 1966, p. 359).

După înlăturarea sa de pe tron (11/23 februarie 1866), Alexandru Ioan Cuza a donat casa din strada Biserica Amzei domnișoarei Aglae Jora, minoră la data încheierii actului de donație (Paris, 16 noiembrie 1866): „*Proprietatea, locul precum este arătat în acest document și mobilele din casă – se menționa în actul respectiv – le dăruiesc doamnei Aglae Jora, fiica domnului Alessandro Jora și «a» Sultanei Jora, născută Manu. Această proprietate cu toate ale sale poate fi vândută pentru interesul mai bun al d. Aglae, însă banii «din» vânzare se vor «da cu» dobândă cu siguranță de amanet. Din dobândă: două sute cincizeci «de» galbeni se vor întrebuința în educația fetei și de restul se va bucura domnul Alecu Jora, părintele fetei. Când va sosi fata în vârsta legitimă sau când se va mărita atunci suma întreagă prinsă din vânzare «a» pomenitei case se va da în deplină proprietate doamnei Aglae Jora și domnul Alecu Jora nu va mai primi nimic. Însărcinez ca executarea condițiilor acestea pe amicul meu, căpitanul Constantin Silion*” (M.M.B., Colecția Documente, nr. 132.093) (Fig. 5). Semnătura domnitorului a fost confirmată de agenția de la Paris a Principatelor Române (20 noiembrie 1866). De asemenea, actul de donație a fost legalizat de Tribunalul Ilfov, Secția a III-a, la 27 ianuarie 1867.

În încercarea de a înțelege motivul pentru care Alexandru Ioan Cuza a ales să doneze casa tinerei Aglae Jora, am pornit de la informația lui George Potra, potrivit căreia aceasta din urmă era nepoata domnitorului, fără ca istoricul să indice sursa pe care s-a bazat sau filiera din care să rezulte gradul de rudenie între cei doi (Potra, 1990, p. 510). Este cunoscut faptul că Domnitorul Unirii a avut atât un frate, Dumitru Cuza (1823-1850), ce s-a stins din viață la vârsta de 27 de ani, în urma unui accident de călărie (Iftimi, 2020, p. 44), cât și o soră, Sultana, căsătorită cu Mihail Jora, prefect al județului Roman sub Cuza (Giurescu, 1966, p. 269). În arborele genealogic al familiei Cuza întocmit de către Gh. Ghibănescu nu rezultă că Sultana a avut copii (Ghibănescu, 1912, p. 180). Pe de altă parte, în actul de donație se menționează limpede că Aglae Jora era fiica lui Alexandru (Alec) Jora și a Sultanei, născută Manu, fiind vorba despre cunoscuta familie de boieri moldoveni Jora, din care descinde și renumitul compozitor Mihail Jora (Tașca, 1992, p. 454). Nu rezultă, în stadiul actual al cercetării noastre, că Aglae Jora ar fi fost nepoata lui Alexandru Ioan Cuza, a cărei frumusețe nu poate fi pusă la îndoială, din moment ce aceasta l-a sensibilizat pe Vasile Alecsandri, care i-a dedicat o poezie:

„Domnișoară Aglae Jora

*Eram în trista mea singurătate
Privind omățul căzut din nori
Iarna în ale sale mâini înghețate
Lipea de geamuri albile-i flori.*

Și eu în timpul cel de ninsoare
Sub cerul negru plin de furtuni
Visam la păsări veselitoare
Dă primăverei scumpe minuni.

Visam la acele țări depărtate
Pe unde fost-am eu călător
Țărmuri frumoase și neuitate
De poezie și amor!

Un dulce oaspe^{te} veni atunci
Un dulce, gîngăș, frumos portret,
Trimis de tine ca să-mi arunce
Flori de lumină, flori de poet.

El îmi adusă a ta gîndire
Dorul tău june și virginal
Care-mi șoptiră cu 'nduioșire
De-al poeziei plaiu^l ideal.

Și atunci natura încântătoare
Unde pe buză-ți blînde zîmbiri
Și'n ochi-ți veseli un dulce soare
Și pe-a ta față vii trandafiri.

Iar eu, ferice și'n admirare
Gîndind la tine, am zis cu dor:
Oh, tinerețe, cine te are
Are un farmec triumfător"

(1 decembrie 1871, Mircești) (Meissner, Suțu, 1937, pp. 207-208).

În anul 1872, când Aglae Jora a devenit majoră (Potra, 1990, p. 510), aceasta a vîndut casa lui Ion (Iancu) Marghiloman, tatăl lui Alexandru Marghiloman, așa cum reiese din actul de vînzare aflat la dosar: „Între subsemnații se face următorul act de vînzare: subsemnata Aglae Jora, în etate de majoritate, după cum se constată prin certificatul Primăriei orașului Iași, legalizat de Tribunalul Județului Iași, sub numărul 973, la 25 ianuarie 1872, vînd către dnul Ion Marghiloman casele mele cu locul lor din suburbia Amzi, în București, strada Amzi nr. 1, libere de orice sarcină sau servitute, ce le stăpînesc cu actul de donație legalizat de Tribunalul Ilfov, Secția «a» III-«a», sub numărul 17, al condiții

din 27 ianuarie 1867. Prețul «de» vânzare, în sumă de patru mii opt sute de galbeni, 4.800, l-am primit pe deplin la facerea acestui act. Subsemnatul Ion Marghiloman cumpăr deplina proprietate acestor case, din strada Amzi nr. 1, în prețul de 4.800 galbeni, din banii dotali ai fetei mele, Elena Pherekydis, care bani, după cum se prevede în foia de zestre, sunt destinați la cumpărarea imobilului, astfel încât casele cumpărate să fie dotale. Subsemnatul Scarlat Pherekydis declar că primesc întrebuințarea acestor bani dotali în sumă de 4.800 galbeni pentru cumpărarea ziselor case, primindu-le ca imobil dotal”. Semnează Aglae Jora, Iancu Marghiloman și Scarlat Pherekyde (M.M.B., Colecția Documente, nr. 132.093) (Fig. 6).

Așadar, în 1872, înainte de a se căsători, trei ani mai târziu, cu consulul englez la Iași, St. John (Rosetti, 2017, p. 635), Aglae Jora a vândut imobilul primit ca zestre de la Alexandru Ioan Cuza lui Ion (Iancu) Marghiloman, un personaj extrem de controversat prin prisma modului în care a reușit să strângă avere și, în câteva decenii, „să devină unul dintre cei mari latifundiari ai țării” (Peneș, 2018, p. 46). Acesta din urmă a cumpărat casa respectivă pentru fiica lui, Elena, căsătorită la data când s-a încheiat actul de vânzare-cumpărare cu Scarlat Pherekyde, președintele Înaltei Curți de Casație și Justiție și fratele omului politic liberal Mihail Pherekyde. Un document din dosarul referitor la istoricul casei din strada Biserica Amzei nr. 3, încheiat la 10 septembrie 1874, indică socotelile pe care le ținea Iancu Marghiloman (1817-1892) în ceea ce privește banii investiți în imobilul respectiv; astfel, 4.800 de galbeni au fost cheltuiți pentru achiziționarea imobilului, 500 de galbeni reprezintă suma dată lui Scarlat Pherekyde „pentru repararea casei”, iar 2.700 de galbeni au fost necesari pentru renovarea „casei și «a» dependențelor”. În total s-a ajuns la suma de 8.000 de galbeni (M.M.B., Colecția Documente, nr. 132.093) (Fig. 7).

Scarlat Pherekyde și Elena au avut cinci copii: Ștefan (1871-1872), Ana (1876-1917), Irina (1872-1949), Ion (1874-1954) și Mihail Marghiloman (1878-1952). Înainte de a se petrece dintre cei vii, Elena Pherekyde și-a redactat testamentul, în care își exprima încrederea că moștenitorii săi „își vor împărți averea în liniște, frățeste, așa cum este tradiția în familia noastră”, asigurându-și totodată copiii că „dragostea mea este aceeași pentru ei toți și că numai considerațiuni de ordin material m-au determinat să fac aceste deosebiri” (M.M.B., Colecția Documente, nr. 132.093). Concret, Elena se referă la nepoata sa, Elena Butculescu, fiica Irinei și a lui Nicolae N. Butculescu (1867-1929), căreia îi lasă „casa mea din strada Lascăr Catargiu nr. 3, cu mobilele ce se află într-însa” (M.M.B., Colecția Documente, nr. 132.093), precum și suma de 800.000 de lei⁷. Executorii testamentari erau Mihail și Alexandru Marghiloman, frații Elenei Pherekyde.

După decesul Elenei Pherekyde, casa din strada Biserica Amzei nr. 3 s-a aflat așadar în posesia nepotei sale, Elena Butculescu, între anii 1923⁸ și 1950 (M.M.B.,

7. Este vorba despre același imobil din strada Biserica Amzei nr. 3, această arteră purtând o perioadă de timp numele Lascăr Catargiu (1823-1899), cunoscutul om politic conservator, a cărui reședință se afla la o mică distanță de casa Elenei Pherekyde.

8. La 15 septembrie 1923 a fost încheiată o convenție prin care moștenitorii Elenei Pherekyde, respectiv Irina Butculescu, Mihail Pherekyde și Jean Pherekyde pe de o parte, și Elena Butculescu, căsătorită cu G. G.

Colecția Documente, nr. 132.093) (Fig. 8), mai exact până în momentul când a fost emis decretul nr. 92/1950, al Marii Adunări Naționale a Republicii Populare Române, privind naționalizarea unor imobile. La articolul 1 al actului normativ, se preciza că pentru „întărirea și dezvoltarea sectorului socialist în economia R.P.R., pentru asigurarea unei bune gospodăririi a fondului de locuințe supuse degradării din cauza sabotajului mării burghezii și a exploatarelor care dețin un număr mare de locuințe și pentru a lua din mâna exploatarelor un important mijloc de exploatare, se naționalizează imobilele prevăzute în lista anexă, care face parte integrantă din prezentul decret și la a cărei alcătuire s-a ținut seama de următoarele criterii:

1. Imobilele clădite care aparțin foștilor industriași, foștilor moșieri, foștilor bancheri, foștilor mari comercianți și celorlalte elemente ale mării burghezii;
2. Imobilele clădite care sunt deținute de exploatarele de locuințe;
3. Hotelurile cu întreg inventarul lor;
4. Imobilele în construcție, clădite în scop de exploatare, care au fost abandonate de proprietarii lor, precum și materialele de construcție aferente oriunde s-ar afla depozitate;
5. Imobilele avariate sau distruse de pe urma cutremurului sau a războiului, clădite în scop de exploatare și ai căror proprietari nu s-au îngrijit de repararea sau reconstrucția lor” (România Liberă, 20 aprilie 1950, p. 1).

La articolul II se preciza că „nu intră în prevederile decretului de față și nu se naționalizează imobilele proprietatea muncitorilor, funcționarilor, micilor meseriași, intelectualilor profesioniști și pensionarilor”, iar la articolul III se menționa că „imobilele naționalizate trec în proprietatea Statului ca bunuri ale întregului popor, fără nicio despăgubire și libere de orice sarcini sau drepturi reale de orice fel” (România Liberă, 20 aprilie 1950, p. 1).

În anexa care însoțea decretul amintit, la poziția 989, este trecut numele „Butulescu Elena, 13 apartamente, București, str. Biserica Amzei nr. 3”⁹ (Fig. 9). Probabil că pentru tovarășii epocii, între Butculescu și „Butulescu” nu exista nicio diferență, chiar dacă era vorba despre o veche familie cu origini în veacul al XVIII-lea¹⁰, ce deținea întinse suprafețe de pământ (Rîzniș, 2001, p. 50) iar în logica luptei de clasă, Butculeștii erau considerați chiaburi, astfel încât redarea corectă a numelui nu era importantă. În schimb, partea pozitivă ce rezultă din documentul menționat mai sus este informația că imobilul respectiv avea 13 camere, și nu apartamente în aprecierea comunistă.

În aceeași zi în care decretul privind naționalizarea unor imobile era publicat în Monitorul Oficial (20 aprilie 1950), Elena Butculescu trăia drama naționalizării casei în care locuia, prin încheierea unui proces-verbal între aceasta din urmă și delegatul

Cretzianu, pe de altă parte, recunoșteau dreptul de proprietate al acestora din urmă asupra imobilului din strada Biserica Amzei nr. 3/Lascăr Catargiu nr.3.

9. <https://legislatie.just.ro/Public/DetaliiDocument/64>, accesat la 20 octombrie 2024.

10. <https://arhivelenationale.ro/site/download/inventare/Butculescu-familial.-1537-1930.-Inv.-1138.PDF>, accesat la 31 iulie 2024.

Comitetului Provizoriu, Petrea Maria, din care rezulta că imobilul din strada Biserica Amzei trecea în proprietatea statului. Practic, Elena Butculescu nu mai avea calitatea de proprietar și devenea locatar în propria locuință! (M.M.B., Colecția *Documente*, nr. 132.093) (Fig. 10). După ce casa a trecut în proprietatea statului, Elena Butculescu a întreprins mai multe demersuri pentru scoaterea acesteia de sub incidența legii, așa cum rezultă din cererile adresate autorităților, în care menționa că imobilul era „*moștenit prin legat și nu a fost folosit pentru exploatare*”, fiind singura casă deținută și neavând „*o altă proprietate, nici moșie, nici comerț ori industrie*”. Având în vedere aceste aspecte, Elena Butculescu aprecia că „*situația mea nu intră în niciuna din categoriile prevăzute la art. I, punctele 1-5 ale Decretului nr. 92/1950 pentru naționalizarea unor imobile*” și, cu o bunăvoință în spatele căreia putem suspecta o dramă teribilă, considera că „*numai dintr-o greșeală casa a fost naționalizată*”. Trebuie remarcată și umiliința la care era supusă Elena Butculescu, întrucât, la finalul cererilor sale, era nevoită să folosească lozinca „*Trăiască Republica Populară Română!*”, în condițiile în care statul comunist o deposedase de propria locuință (M.M.B., Colecția *Documente*, nr. 132.093) (Fig. 11).

Demersurile efectuate de Elena Butculescu au fost în zadar, astfel încât acesta a fost nevoită să încheie, în calitate de chiriaș, un contract de închiriere a imobilului cu Sfatul Popular prin Întreprinderi, Locuințe și Localuri, în calitate de proprietar, fiind obligată să plătească o chirie de 1.254 de lei pentru o perioadă de trei luni, cu o rată lunară de 418 lei. La dosar există mai multe contracte de închiriere pe o perioadă cuprinsă între trei și 12 luni, precum și chitanțe cu plata chiriei aferente, din care rezultă că fosta proprietară avea repartizat apartamentul nr. 2, alcătuit dintr-o „*cameră, o debara fără fereastră, o cămară pentru alimente și cu acces la dependințe*” (M.M.B., Colecția *Documente*, nr. 132.093) (Fig. 12).

Odată cu instaurarea regimului comunist în România, domeniul arhitecturii a fost subordonat ideologiei noului sistem politic totalitar, așa cum se poate observa într-un articol apărut în Revista Arhitectura R.P.R., în anul 1957, când se împlinea un deceniu de la proclamarea Republicii Populare Române: „*Odată cu sfârșitul anului 1957 se încheie primul deceniu de existență a Republicii Populare Române, deceniu de profunde transformări economice și politice, de o amploare necunoscută în istoria poporului român. Înlăturând monarhia și proclamând republica populară, clasa muncitoare sprijinită de țărănimea muncitoare a preluat întreaga putere în mâinile sale. Sub conducerea Partidului Muncitoresc Român, ea a trecut la rezolvarea sarcinilor revoluției socialiste, deschizând astfel o nouă etapă a procesului de transformare revoluționară a societății în țara noastră. Statul democrat-popular a devenit o formă a dictaturii proletariatului, un stat de tip socialist. [...] Construirea socialismului a deschis arhitecturii perspective largi, de o amploare pe care n-a cunoscut-o și nici n-o putea cunoaște în regimul capitalist. Proiectarea de arhitectură, transformată din ocupație particulară a unor liber profesioniști, în sector socialist de stat, a căpătat o organizare complexă, în măsură să asigure rezolvarea problemelor mari și dificile ce stau în fața sectorului de construcții*” (Arhitectura R.P.R., nr. 9/1957, p. 2). Totodată, liderul comunist Gheorghe Gheorghiu-Dej solicita la plenara C.C. al Partidului Muncitoresc

Român din 26-28 noiembrie 1958 să se construiască „*locuințe ieftine și de bună calitate*”, astfel încât, în anii 1959-1960, să existe „*o suprafață locuibilă de cel puțin 2.500.000 mp*”¹¹. Solicitățile privind creșterea suprafeței locuibile destinată clasei muncitoare și satisfacerea nevoilor socio-culturale și de recreere ale acesteia din urmă au fost preluate de arhitecți, care, începând cu anul 1952, nu mai erau liber-profesioniști, fiind obligați să își desfășoare activitatea în marile institute de proiectare de stat, astfel încât creația arhitecturală rezultată trebuia să respecte ordinele de partid (Zahariade, 2011, p. 34; 114).

Într-un studiu apărut în Revista Arhitectura din anul 1959 erau abordate mai multe probleme arhitecturale pe care le prezenta Calea Victoriei, accentul fiind pus pe discrepanța dintre existența unor „*palate și construcții mici, necorespunzătoare*”, dintre „*alinieri reglementate și strangulări intolerabile*” și dintre „*volum corect închegate și ansambluri anarhice de calcane și dosuri de clădiri disparate, amplasate la întâmplare, conform unor interese egoiste și meschine, fără nicio preocupare de ordine orășenească*” (Arhitectura R.P.R., 6/1959, p. 6). În aceste condiții, este propusă reconstruirea integrală a Căii Victoriei, ca parte a programului general de refacere socialistă a Capitalei, prin închegarea acestei artere cu blocuri noi de locuințe, proiectate de Institutul Proiect București. Astfel, la sfârșitul anilor 1950 și începutul anilor 1960, apar pe Calea Victoriei, la intersecția dintre Calea Griviței și strada Biserica Amzei, câteva blocuri, dintre care cel marcat cu culoarea roșie pe imaginea preluată din Revista Arhitectura (Fig. 13) a fost construit pe locul unde s-a aflat imobilul căruia i-a fost dedicat studiul de față (Fig. 14). Practic, reconstruirea în viziunea socialistă a Căii Victoriei a însemnat ca pe cele două laturi ale străzii Biserica Amzei ce pornesc de pe această veche arteră bucureșteană să fie ridicate două blocuri, cel menționat mai sus și altul numit Macul Roșu, ultimul fiind proiectat de arh. Margareta Pinchis, care a și locuit aici o perioadă de timp. Dacă imobilul respectiv ar fi existat astăzi, el s-ar fi aflat vizavi de casa familiei Arion, care a scăpat ca prin minune de la demolare (Fig. 15).

În încheiere, trebuie menționat că dosarul cu actele casei din strada Biserica Amzei nr. 3 a fost achiziționat de Muzeului Municipiului București, în anul 1981, de la Ana-Ioana Butculescu, sora Elenei Butculescu, la un de zile după ce aceasta din urmă a încetat din viață (M.M.B., *Serviciul Arhivă*) (Fig. 16). Nobilul gest al Anei-Ioana Butculescu, care a ales să ofere unei instituții de cultură valorosul document, nu numai că reconfirmă eleganța și obligația socială caracteristice înaltei societăți în mijlocul căreia aceasta a trăit și s-a dezvoltat, dar a permis reconstituirea memoriei urbane a unui loc astăzi dispărut în București, care, în lipsa documentelor, ar fi fost condamnat la uitare.

11. http://www.cnsas.ro/documente/istoria_comunism/conferinte_plenare/1958%20Gh%20Gheorghiu%20Dej%20Expunere.pdf accesat la 20 decembrie 2024.

BIBLIOGRAFIE / BIBLIOGRAPHY

Izvoare inedite/ Unpublished sources

M.M.B., Colecția Documente, nr. 132.093.

Periodice/ Magazines

Revista „Arhitectura R.P.R.”, anul V, nr. 9 (43), noiembrie-decembrie 1957.

Revista „Arhitectura R.P.R.”, anul VII, nr. 6 (61), noiembrie-decembrie 1959.

Ziare/ Newspapers

„România Liberă”, anul VII, nr. 1737, 20 aprilie 1950.

Lucrări generale și speciale/ General and Special Works

Ciotoran, G., 2016, „Documente inedite din Colecția de Documente a Muzeului Municipiului București”, în *B.M.I.M.*, vol. XXX, Editura Muzeului Municipiului București, pp. 169-194.

Ghibănescu, Gh., 1912, *Cușeștii. Monografie istorică*, București, Editura Librăriei Socec.

Giurescu, Const. C., 1966, *Viața și opera lui Cuza Vodă*, București, Editura Științifică.

Iftimi, S., 2020, *Alexandru Ioan Cuza. 200 de ani de la naștere*, Suceava, Editura Mușatinii.

Meissner, C., Suțu, R., 1937, *Comemorarea „Junimii” la Iași*, Iași, Tipografia Concensionară Alexandru A. Terek.

Mucenic, C., 2006, „Palatul Știrbei de pe Calea Victoriei”, în *B.M.I.M.*, vol. XX, Editura Muzeului Municipiului București, pp. 58-80.

Peneș, N., 2018, *Alexandru Marghiloman. Lordul valah*, vol. I, Buzău, Editura Editgraph.

Potra, G., 1990, *Din Bucureștii de ieri*, vol. I, București, Editura Științifică și Enciclopedică.

Rinziș, F., 2001, *Arhive personale și familiale. Repertoriu arhivistic*, vol. I, București, Arhivele Naționale ale României.

Rosetti, R., 2017, *Ce am auzit de la alții. Din copilărie. Din prima tinerețe*, București, Editura Humanitas.

Stănculescu, Al., (coord.), 2004, *Mic dicționar enciclopedic*, București, Editura Univers Enciclopedic.

Stoicescu, N., 1960, *Repertoriul bibliografic al monumentelor feudale din București*, București, Editura Academiei R.P.R.

Tașca, George-Felix, 1992, „Prestigioasa ascendență paternă a compozitorului Mihail Șora (1891-1971)”, în *A.M.M.*, XII-XIV, Editura Muzeului Județean „Ștefan cel Mare Vaslui”, pp. 455-472.

Tănase, S., 2019, *Repertoarul amorului. 69 de povești de dragoste din istoria lumii*, Timișoara, Editura Hyperliteratura.

Zahariade, A. Maria., 2011, *Arhitectura în proiectul comunist. România 1944-1989*, București, Editura Simetria.

Resurse web/ Web resources

http://www.cnsas.ro/documente/istoria_comunism/conferinte_plenare/1958%20Gh%20Gheorghiu%20Dej%20Expunere.pdf, accesat la 20 decembrie 2024.

<https://arhivelenationale.ro/site/download/inventare/Butculescu-familial.-1537-1930.-Inv.-1138.PDF>, accesat la 31 iulie 2024.

<https://legislatie.just.ro/Public/DetaliiDocument/64>, accesat la 20 octombrie 2024.

LISTA ILUSTRĂȚIILOR / LIST OF ILLUSTRATIONS

Figura 1. Carte de licitație întărită de domnitorul Grigore IV Ghica (M.M.B., Colecția *Documente*, nr. 132.093, a-b).

Figure 1. Auction book endorsed by Prince Grigore IV Ghica (M.M.B., *Documents Collection*, no. 132.093).

Figura 2. Dovada vecinilor pentru Grigore Romanit (M.M.B., Colecția *Documente*, nr. 132.093).

Figure 2. Neighbors' proof for Grigore Romanit (M.M.B., *Documents Collection*, no. 132.093).

Figura 3. Mărturie pentru moștenitorii lui Grigore Romanit (M.M.B., Colecția *Documente*, nr. 132.093).

Figure 3. Witness statement for the heirs of Grigore Romanit (M.M.B., *Documents Collection*, no. 132.093).

Figura 4. Actul de vânzare-cumpărare a casei din strada Biserica Amzei încheiat între Manolache Zefcari și Alexandru Ioan Cuza (M.M.B., Colecția *Documente*, nr. 132.093, a-b).

Figure 4. The sale-purchase deed for the house on Biserica Amzei Street, signed between Manolache Zefcari and Alexandru Ioan Cuza (M.M.B., *Documents Collection*, no. 132.093).

Figura 5. Actul de donație a casei din strada Biserica Amzei pentru Aglae Jora (M.M.B., Colecția *Documente*, nr. 132.093, a-b).

Figure 5. The donation deed for the house on Biserica Amzei Street for Aglae Jora (M.M.B., *Documents Collection*, no. 132.093).

Figura 6. Actul de vânzare către Ion (Iancu) Marghiloman (M.M.B., Colecția *Documente*, nr. 132.093).

Figure 6. The sale deed to Ion (Iancu) Marghiloman (M.M.B., *Documents Collection*, no. 132.093).

Figura 7. Evidența sumelor de bani investiți de către Ion (Iancu) Marghiloman (M.M.B., Colecția *Documente*, nr. 132.093, a-b).

Figure 7. Records of the amounts of money invested by Ion (Iancu) Marghiloman. (M.M.B., *Documents Collection*, no. 132.093).

Figura 8. Convenția încheiată între moștenitorii Elenei Pherekyde (M.M.B., Colecția *Documente*, nr. 132.093).

Figure 8. The agreement signed by the heirs of Elena Pherekyde (M.M.B., *Documents Collection*, no. 132.093).

Figura 9. Extras din lista de anexe a Decretului nr. 92/1950 (<https://legislatie.just.ro/Public/DetaliiDocument/64>)

Figure 9. Extract from the list of annexes to the Decree no. 92/1950 (<https://legislatie.just.ro/Public/DetaliiDocument/64>).

Figura 10. Proces-verbal prin care imobilul din strada Biserica Amzei nr. 3 trece în proprietatea statului (M.M.B., Colecția *Documente*, nr. 132.093).

Figure 10. Protocol whereby the building at 3 Biserica Amzei Street becomes state owned (M.M.B., *Documents Collection*, no. 132.093).

Figura 11. Cerere semnată de către Elena Butculescu (M.M.B., Colecția *Documente*, nr. 132.093).

Figure 11. A request signed by Elena Butculescu (M.M.B., *Documents Collection*, no. 132.093).

Figura 12. Contract de închiriere și chitanța privind plata chiriei (M.M.B., Colecția *Documente*, nr. 132.093, a-b).

Figure 12. Lease Agreement and rent receipt (M.M.B., *Documents Collection*, no. 132.093).

Figura 13. Proiectarea blocului construit pe locul unde s-a aflat imobilul din strada Biserica Amzei

nr. 3 („Arhitectura R.P.R.” nr. 6/1959, a-b).

Figure 13. Design of the block built on the site where the building at no. 3 Biserica Amzei Street was situated („Arhitectura R.P.R.” Magazine, nr. 6/1959).

Figura 14. Blocul cu extensia de pe partea dreaptă construit pe locul unde s-a aflat imobilul din strada Biserica Amzei nr. 3 (Foto Gabriel Stelian Constantin, 2024).

Figure 14. The block of apartments with the extension on the right side, built on the site where the building at no. 3 Biserica Amzei Street was situated (Photo by Gabriel Stelian Constantin, 2024).

Figura 15. Casa familiei Arion (Foto Gabriel Stelian Constantin, 2024).

Figure 15. House of Arion family (Photo by Gabriel Stelian Constantin, 2024).

Figura 16. Stat de plată în care figurează Ana-Ioana Butculescu (M.M.B., Serviciul Arhivă, Notă contabilă, nr. 190/1981).

Figure 16 Paysheet mentioning Ana-Ioana Butculescu (M.M.B., Archive Department, Accounting note, nr. 190/1981).

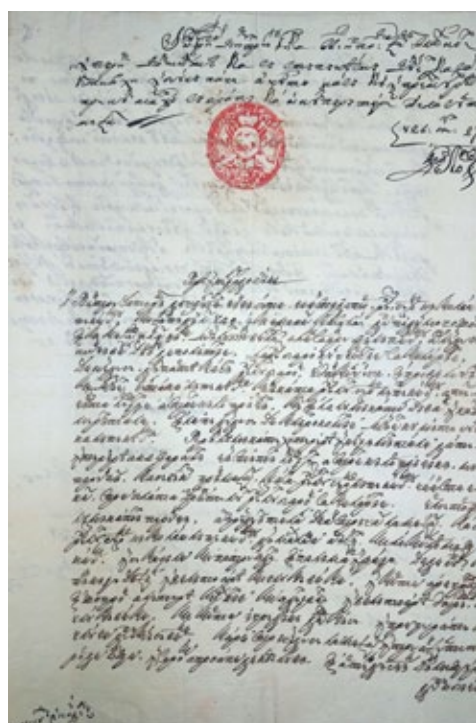


Figura 1. Carte de licitație întărită de domnitorul Grigore IV Ghica (M.M.B., Colecția Documente, nr. 132.093, a-b).



Figura 2. Dovada vecinilor pentru Grigore Romanit (M.M.B., Colecția Documente, nr. 132.093).

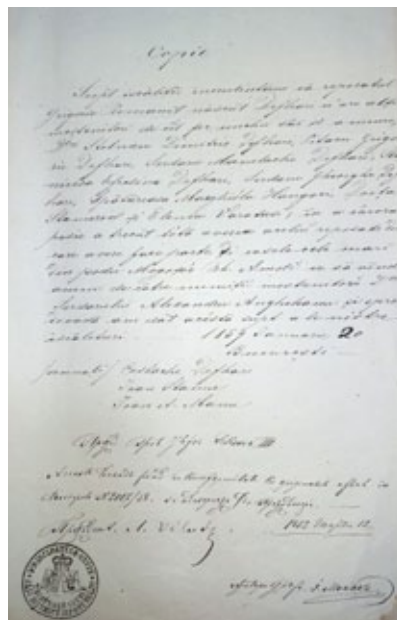


Figura 3. Mărturie pentru moștenitorii lui Grigore Romanit (M.M.B., Colecția Documente, nr. 132.093).

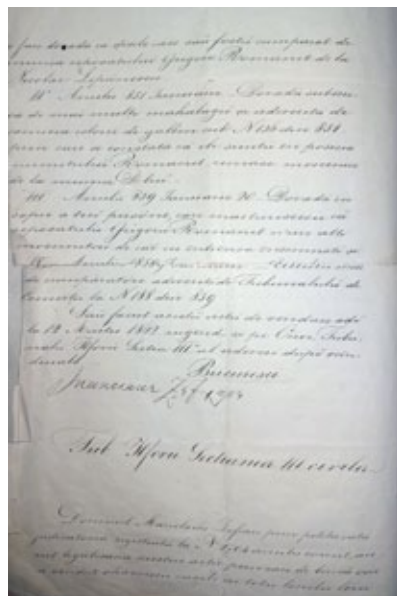
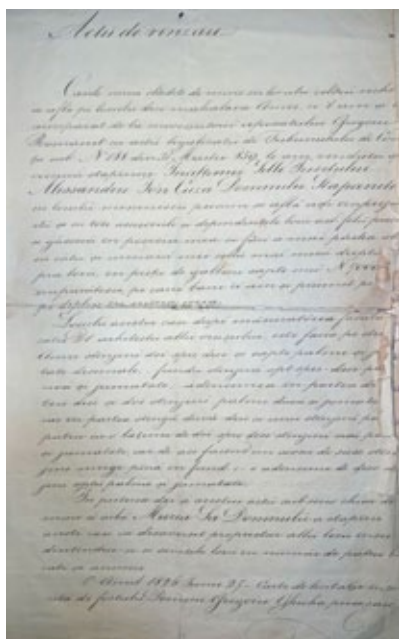


Figura 4. Actul de vânzare-cumpărare a casei din strada Biserica Amzei încheiat între Manolache Zefcari și Alexandru Ioan Cuza (M.M.B., Colecția Documente, nr. 132.093, a-b).

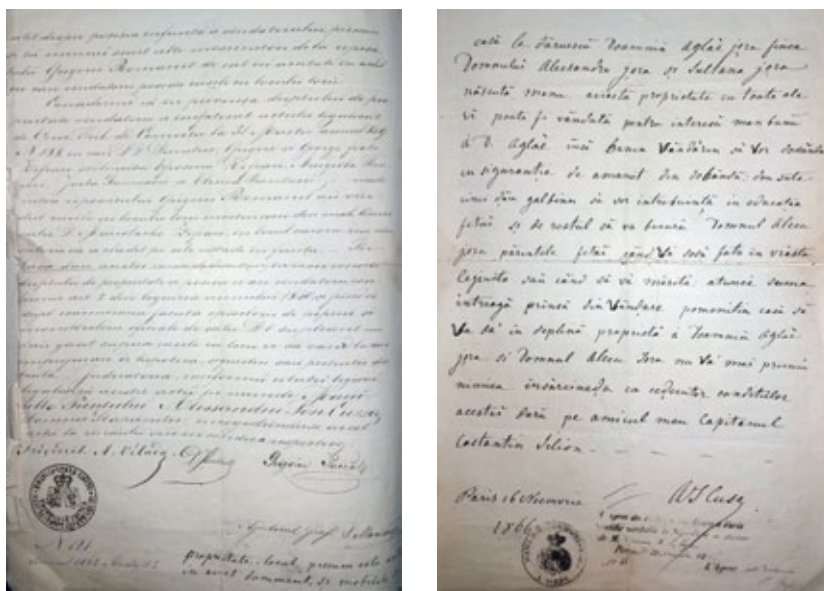


Figura 5. Actul de donație a casei din strada Biserica Amzei pentru Aglae Jora (M.M.B., Colecția Documente, nr. 132.093, a-b).

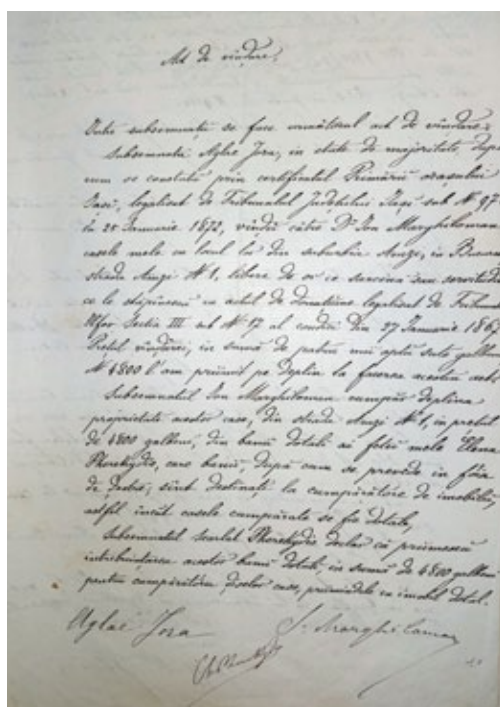


Figura 6. Actul de vânzare către Ion (Iancu) Marghiloman (M.M.B., Colecția Documente, nr. 132.093).

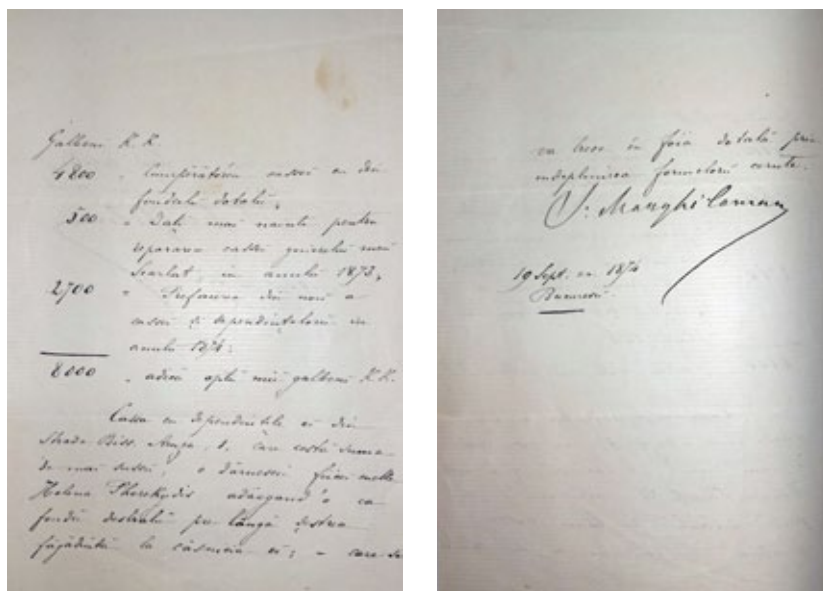


Figura 7. Evidența sumelor de bani investiți de către Ion (Iancu) Marghiloman (M.M.B., Colecția Documente, nr. 132.093, a-b).

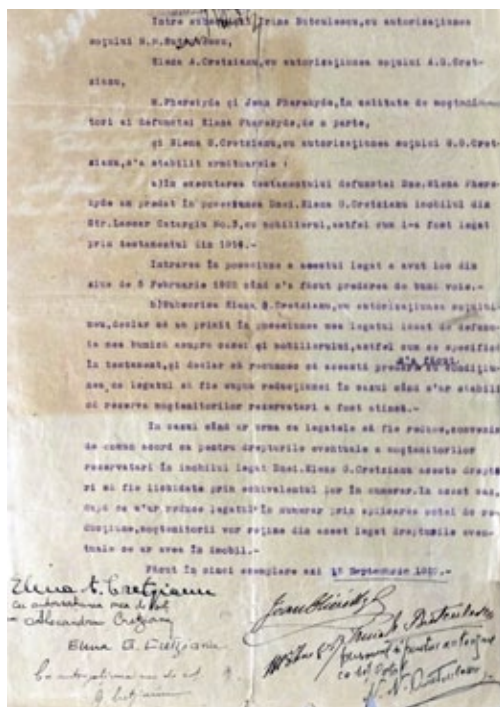


Figura 8. Convenția încheiată între moștenitorii Elenei Pherekyde (M.M.B., Colecția Documente, nr. 132.093).

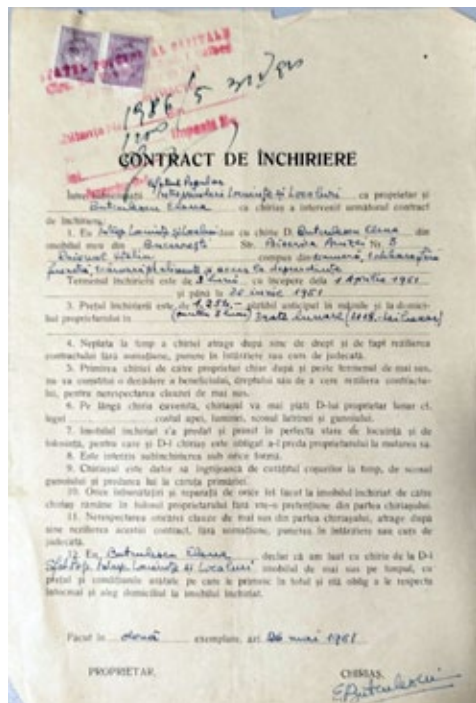


Figura 12. Contract de închiriere și chitanță privind plata chiriei (M.M.B., Colecția Documente, nr. 132.093, a-b).

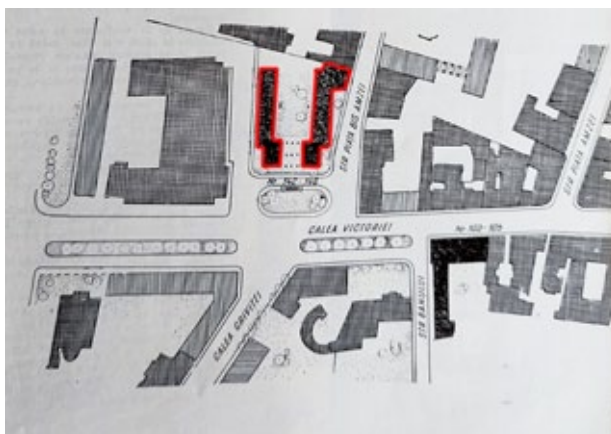


Figura 13. Proiectarea blocului construit pe locul unde s-a aflat imobilul din strada Biserica Amzei nr. 3 („Arhitectura R.P.R.”, nr. 6/1959, a-b).





Figura 14. Blocul cu extensia de pe partea dreaptă construit pe locul unde s-a aflat imobilul din strada Biserica Amzei nr. 3 (Foto Gabriel Stelian Constantin, 2024).



Figura 15. Casa familiei Arion (Foto Gabriel Stelian Constantin, 2024).

MUSEUL DE ISTORIE A MUNICIPIULUI
BUCUREȘTI

STAT DE PLATĂ
a obiectelor muzicistice achiziționate prin
comisia de achiziții trimestrul IV 1981

Nr. crt.	Numele și prenumele	ADRESA SI IDENTIFICAREA	SUMA	Semnătura
1.	Andrescu Elefterie		12.195.-	
2.	Ionescu Constanța		11.190.-	
3.	Vișan G. Dimitrie		8.850.-	
4.	Cantacuzino Florica Zoe		4.000.-	
5.	Cojocaru Lidia		3.000.-	
6.	Terocescu Jane Nicolle		2.960.-	
7.	George Minescu		1.500.-	
8.	Butculescu Ana Ioana		800.-	
9.	Măreulețiu T. Victor		650.-	
10.	Dragnea Olga Maria		407.-	
11.	Georgescu Angela Eugenia		725.-	
12.	Vajaiasu Gheorghe		615.-	
13.	Raica Ioan		300.-	
14.	Cardaș Alice		200.-	
15.	Istecescu Traian		200.-	
16.	Diaconu Petrea		170.-	
Total			47.742.-	

Bun de plată pentru suma de (patruzeci și șapte mii șapte sute patruzeci și doi lei)

DIRECTOR,
Petre Lache

CONTABIL SEF,
Nicola Bunche

Achitat,

Figura 16. Stat de plată în care figurează Ana-Ioana Butculescu
(M.M.B., *Serviciul Arhivă*, Notă contabilă, nr. 190/1981).

STATUILE BUCUREȘTILOR ÎN VREMEA LUI CAROL I

Cezar-Petre BUIUMACI¹

Cuvinte-cheie: statuie; monumentul de for public; Carol I; spațiul public.

Keywords: statue; Public monument; Charles the 1st; public space.

Rezumat: Acest articol propune o expunere cu dublă valență: evoluția spațiului urban prin amenajarea unor piețe menite să adăpostească statui și monumente, transformând astfel aspectul zonelor respective, și evocarea unor personalități și evenimente importante pentru cultura și istoria poporului român.

Periplul pornește de la Piața Universității, ca spațiu dedicat panteonului național, special creat pentru a deveni piața centrală a orașului, locul în care s-au desfășurat o perioadă îndelungată defilările ocazionate de diferite evenimente naționale și continuă cu o serie de amenajări monumentale, așa cum este cea prilejuită de vizita împăratului Franz Josef la București, când a fost amenajată Fântâna Păcii la Sărindar și arcurile de triumf amplasate pe traseul înaltului oaspete.

Călătoria propune cititorilor un traseu pe harta monumentelor bucureștene având ca opriri monumentele de for ridicate în vremea lui Carol I, în completarea articolelor anterioare care au abordat tematica primelor manifestări ale monumentului public prin ridicarea crucilor din piatră ca monument de for public și situația monumentelor rusești din vremea lui Pavel Kiseleff. Prin acest material urmărim să facem cunoscută apariția monumentului de for public în spațiul bucureștean, dar și să contribuim la cunoașterea patrimoniului urban, respectiv statuile și monumentele dedicate unor personalități sau unor evenimente considerate a fi atât de importante pentru a fi marcate.

Abstract: This article proposes a dual-purpose presentation: the evolution of the urban space through the development of squares designed to house statues and monuments, thus transforming the appearance of these areas, and the evocation of important personalities and events significant to the culture and history of the Romanian people.

The journey begins at University Square, a space dedicated to the national pantheon, specifically created to become the central square of the city, where for a long period, parades for various national events were held. It continues with a series of monumental arrangements, such as the one occasioned by Emperor Franz Joseph's visit to Bucharest, when the Fântâna Păcii (Peace Fountain) at Sărindar and the triumphal arches along the route of the distinguished guest were arranged.

1. Muzeul Municipiului București, email: petre.buiumaci@gmail.com

The journey invites readers on a route that includes stops at the public monuments erected during the time of Carol I, complementing previous articles that addressed the theme of the first manifestations of public monuments through the erection of stone crosses as public monuments and the situation of Russian monuments during Pavel Kiseleff's time. Through this material, we aim to highlight the emergence of public monuments in Bucharest's urban space and to contribute to the understanding of the urban heritage, specifically the statues and monuments dedicated to personalities or events considered significant enough to be commemorated.

Introducere

Formele cele mai vechi ale sculpturii în peisajul bucureștean sunt cele care aparțin sculpturii decorative, despre care George Oprescu spunea că este „subordonată de obicei arhitecturii sau destinată să împodobească felurite obiecte”, și pe care o regăsim în special la reședințele domnești sau ale marilor boieri, dar și la bisericile și mănăstirile din acest areal. Sunt remarcate preponderent motive geometrice, care îmbină elemente autohtone cu elemente de inspirație orientală, treptat făcându-și loc motivele vegetale și zoomorfe, ajungând în final și la reprezentări antropomorfe (Oprescu, 1954, pp. 9-11). Capitelurile coloanelor pridvorului bisericii Colțea și grifonii care încadrează aici pisană, Samson în luptă cu leul de pe balustrada biserici Stavropoleos sau de pe coloanele de la Mănăstirea Văcărești (Oprescu, 1954, pp. 14-15 și 18) sunt exemple ale diversității registrelor sculpturii decorative. Tot la Biserica Colțea îi regăsim în calitate de paznici ai intrării pe cei patru Sf. Evangheliști, alături de reprezentări simbolice ale acestora: Marcu cu leul, Ioan cu vulturul, Luca cu taurul și Matei cu un înger (Oprescu, 1954, p. 17). Ușile bisericilor au uneori scene biblice, precum Buna Vestire, așa cum este cazul bisericii de la Snagov (Oprescu, 1954, pp. 18-21).

O altă categorie o reprezintă sculptura realizată pe lespezile funerare pe care regăsim o bogată decorație și ilustrarea unor personaje cu chip (Oprescu, 1954, p. 22). Revenind la decorația clădirilor, remarcăm Palatul Ghica de la Colentina cu ale sale sculpturi de pe fațada principală: trei personaje feminine și un trofeu alcătuit din tunuri și steaguri (Oprescu, 1954, p. 27).

Până în secolul al XIX-lea sculptura din spațiul public bucureștean a fost reprezentată de crucile din piatră, care au avut rol de monument de for public într-o perioadă iconoclastă, marcând anumite evenimente considerate importante în viața comunităților pentru a fi transmise generațiilor viitoare (Buiumaci, 2022a, pp. 124-156).

Primele monumente bucureștene care ies din cadrul iconografic de mai sus apar în timpul ocupației rusești a Principatelor Române, așa cum a fost cazul la Iași sau Brăila, monumente ridicate pe Dealul Mitropoliei la comanda lui Pavel Kiseleff. Unul dintre cele două monumente comemora jertfa ostașilor ruși căzuți pe pământ românesc, fiind practic o dublare a crucii lui Miloradovici, în timp ce cel de-al doilea monument era dedicat adoptării Regulamentelor Organice (Buiumaci, 2023, pp. 90-107).

Revoluția de la 1848 a adus cu sine în București reprezentarea sculpturală a *României Libere* sau *România Deliverată* (Fig. 1), așa cum a fost numită, o sculptură ridicată în Piața Vorniciei, undeva în zona Palatului Romanit (azi Muzeul Colecțiilor de Artă). Soclul și partea inferioară a acestui monument se disting în lucrarea *Eliberarea țiganilor* a lui Theodor Aman, care ilustrează astfel că actul eliberator s-a petrecut în fața acestuia. Mai mult decât atât, Cezar Bolliac a dedicat evenimentului o poezie: „*Vezi tu, maică, cea icoana? / Așa este Dumnezeu. / Asta-i sfânta libertate / Stând și dând la toți dreptate. / Pe tirani i-a pus pe goană. / Ne-a spart lanț și jugul greu*” (Oprescu, 1954, p. 35). Iată cum a fost descrisă lucrarea: „*Monumentul reprezenta o famă togată și încoronată cu laur peste pletele bogate, resfirate pe umeri, care încă poartă la încheieturi resturile lanțurilor care o încătușaseră până atunci; într-o mână ține o cârjă crucigeră, iar în cealaltă balanța – simboluri ale credinței și dreptății –, iar cu un picior calcă dușmanii reprezentați de un șarpe*” (Ionescu, 1999, p. 507).

Atât monumentele lui Pavel Kiseleff, cât și *România Liberă*, au fost distruse în timpul Revoluției pașoptiste, primele de adversarii rușilor, ultima de către caimacanul Băleanu de teama represaliilor turcești (Beldiman, 2005a, p. 154). Chiar dacă au existat încercări de refacere a unora dintre acestea, demersul a rămas fără finalitate (Potra, 1990, pp. 357-360).

Contactul boierimii române cu spațiul francez a deschis gustul pentru arta occidentală și i-a făcut pe aceștia să încerce să aplice în România modelul cultural francez. Se manifesta în secolul al XIX-lea, în privința monumentului de for public francez, un fenomen denumit *statuomanie*, ceea ce s-a materializat în apariția în piețele pariziene a monumentelor menite să comemoreze diverse personalități. Acest lucru s-a întipărit în mentalul tineretului român aflat la studii în Franța, care a încercat să propună acest model la revenirea în țară (Beldiman, 2005a, pp. 18-22). În același timp sculptura franceză era binecunoscută în lume în partea a doua a veacului al XIX-lea și către artiștii francezi s-au îndreptat primele comenzi pentru monumentele funerare care încep astfel să se deosebească de cele vechi, având de acum portrete și alegorii după model occidental (Beldiman, 2005a, pp. 31-32). Mai mult decât atât, primii sculptori care au lăsat lucrări în București au legătură cu școala franceză: Wladimir Hegel venea din școala franceză, iar Ion Georgescu era produsul școlii românești înființată după modelul celei franceze. Primele statui ecvestre din România sunt atribuite unor sculptori francezi: Albert-Ernest Carrier-Belleuse pentru statuia din București a lui *Mihai Viteazul* și Emmanuel Frémiet pentru cea de la Iași dedicată lui *Ștefan cel Mare* (Beldiman, 2005a, p. 33). Tânărul stat român avea nevoie de repere politice și morale și prin intermediul monumentului de for public acestea încep să-și facă loc în peisajul cultural bucureștean.

Lipsa unei școli artistice l-a determinat pe domnitorul Alexandru Ioan Cuza (1859-1866) să decreteze înființarea unei academii în care să se formeze artiști români. Prima catedră de sculptură a fost condusă de Karl Storck, cel care a lăsat posterității cea mai veche statuie bucureșteană, cea comandată de Eforia Spitalelor Civile (Prodan, 1936, p. 9) și dedicată spătarului *Mihail Cantacuzino*, ctitorul spitalului Colțea (Fig. 2).

Karl Storck, bijutierul care s-a specializat în sculptură, revine la București în anul 1858 și devine sculptorul care a făurit basorelieful de pe frontonul Universității. Ajutat de unul dintre primii săi elevi, Paul Focșăneanu, lucrarea a fost finalizată în anul 1862 (Oprescu, 1954, pp. 40-41). Preocupat de chipul uman, Storck a devenit rapid un portretist care a realizat un important număr de busturi – o adevărată galerie națională, primind totodată comenzi pentru monumente funerare (Oprescu, 1954, pp. 41-44). Cel mai vechi monument de for public bucureștean este în prezent Statuia spătarului Mihai Cantacuzino, lucrare dezvelită în curtea spitalului Colțea în anul 1869, realizată din marmură de Carrara, și care îl înfățișează pe marele stolnic și spătar într-o postură demnă, poziționat cu piciorul drept în față și sprijinindu-se pe sabia proptită în pământ. Vestimentația este a unui mare boier cu „*caftan îmblănit și împodobit cu firesturi și brandenburguri, de sub care se vede brandenburgul strâns peste mijloc cu un brâu*”, purtând pe cap cuca specifică rangului boieresc (Oprescu, 1954, p. 42). După această comandă, Karl Storck va făuri și lucrările care îi va înfățișa pe *Protopopul Tudor, Domnița Balașa* sau *Ana Davilla*.

Monumentele de for public

Dezvoltarea urbanistică a Bucureștiului, în paralel cu construirea de noi edificii necesare funcționării tănărului stat au condus la apariția unor spații cu o nouă simbolică, așa cum este primul bulevard trasat pe axa est-vest, care face legătură între Cotroceni și Obor. De-a lungul acestei noi artere au apărut o parte a noilor construcții care adăposteau instituții precum ministerele Agriculturii, de Război, al Sănătății, al Lucrărilor Publice, Monitorul Oficial, Palatul Cercului Militar etc., dar și o serie instituții private așa cum sunt: hotelurile, editurile sau băncile. Însă cea mai importantă instituție construită pe acest nou bulevard este noua Academie, viitoarea Universitate, care va da și numele noii artere, ridicată peste drum de vechea academie. Construcția noului bulevard s-a făcut ținând cont și de nevoia de înfrumusețare a orașului, având de-a lungul său patru piețe construite special pentru a găzdui câte un monument de for public, iar în fața Universității o piață publică, de formă semicirculară, proiectată special pentru a fi edificate aici statui pentru a deveni astfel un adevărat panteon național în care să se regăsească personalități reper în istoria și cultura românească. Aici s-a construit prima piață publică din București, în care elementul principal l-a reprezentat statuia ecvestră domnitorului *Mihai Viteazul* (Fig. 3), fiind de fapt o declarație pe care o făcea principele Carol I, viitorul rege al României, în anul 1874, cu doar câțiva ani înaintea intrării României în Războiul de Independență. Decizia ca Mihai Viteazul să fie subiectul statuii din fața Academiei nu era una aleatorie, ci reprezenta idealul național: o Românie independentă care să cuprindă între hotarele sale toate teritoriile locuite de români. Totodată, decizia de a ridica o statuie lui Mihai Viteazul venea în tandem cu cea a lui Ștefan cel Mare la Iași, ceea ce dezvăluia atât intenția independenței și a respingerii influenței otomane, cât și a revendicărilor teritoriale îndreptate către Basarabia, Bucovina și Transilvania la fiecare comemorare în jurul monumentului (Brătescu, 2015, p. 16). Conceptul ideologic realizat în jurul statuii

lui Mihai Viteazul, cel care devenise simbolul identității naționale românești, venea în sprijinul realizării unei imagini idilice a principelui Carol, care astfel era plasat în linia descendentă a marilor conducători ai neamului românesc, prin realizarea unui canal de comunicare între suveran și români, în vederea creării unui puternic sentiment dinastic într-o perioadă în care se discuta tot mai intens de desfacerea Unirii (Brătescu, 2015, pp. 39-40 și 46). Monumentul a fost turnat în bronz de către sculptorul Albert-Ernest Carrier-Belleuse și a fost așezat pe un soclu din marmură bogat ornamentat.

Statuia lui Mihai Viteazul nu a fost însă numai locul unde se sărbătoreau victorii sau se aniversau zile oficiale, ci și locul unde mulțimea nemulțumită de diferite acțiuni ale puterii protesta, așa cum au fost situațiile din timpul mitingului de protest al studențimii bucureștene din 1906, care, în urma degenerării manifestării pașnice, o parte dintre demonstranți s-au regrupat la statuia lui Mihai Viteazul (Berindei, 1965, p. 236), fiind locul preferat al acestora atunci când cereau schimbarea guvernului (Leahu, Pârvan, 1968, p. 319); uneori însă aceste proteste lăsau în urmă victime în rândul studenților (Ciobanu, 2010, p. 191). Istoriografia comunistă menționează că la momentul demonstrației antiguvernamentale din 20 octombrie 1944, statuia lui Mihai Viteazul a fost locul în care liderii mișcării comuniste din România, precum Lucrețiu Pătrășcanu, Chivu Stoica, Nicolae Ceaușescu și alții, au ținut cuvântări (Bunta, Protopopescu, 1972, p. 394).

În Piața Universității, proiectată a fi centrul orașului, au continuat reprezentările naționale prin mari oameni de carte ai țării: *Ion Heliade Rădulescu* (1802-1872), revoluționar pașoptist, membru al Comitetului revoluționar și autor al Proclamației de la Izlaz, elev al Școlii de la Sfântul Sava și primul președinte al Academiei Române, a cărui statuie sculptată în marmură de Carrara de către sculptorul italian Ettore Ferarri este așezată în 1880 la dreapta lui Mihai Viteazul. La stânga ecvestrei primului unificator a fost amplasată în anul 1886 statuia lui *Gheorghe Lazăr* (1779-1823), profesor și fondatorul învățământului în limba română la Sfântul Sava, era cea de-a treia statuie amplasată chiar lângă locul unde acesta predase, fiind realizată de sculptorul român Ion Georgescu. Despre Statuia lui Gheorghe Lazăr, George Oprescu afirma că: „*Figura lui Gheorghe Lazăr, întemeietorul învățământului superior în limba română, era scumpă oamenilor acestei generații, care se considerau în multe privințe continuatorii lui. Statuia lui Lazăr ar fi însemnat o pildă de patriotism și de încredere în valorile naționale, într-o epocă în care boierimea reacționară, înspăimântată de influența crescândă a ideilor înaintate, încerca să înlocuiască, în învățământul superior, limba română cu cea franceză. Faptul că prospectul pentru ridicarea statuii lui Lazăr a apărut și în presa moldoveană este un semn al solidarității intelectualilor progresiști din ambele principate, care se vedeau amenințați de aceeași primejdie*” (Oprescu, 1954, pp. 32-33). Decretul Locotenenței Domnești pentru ridicarea statuii lui Gheorghe Lazăr avea următorul conținut: „*Dreptate, Frăție, În numele poporului român / Locotenența Domnească. Spre a se recomanda posterității memoria fericitului Gheorghe Lazăr, Locotenența Domnească, cu religioasă simțire, decreta a se deschide o subscripție pentru ridicarea statuii acestui bărbat. Visteria va subscrie 500*

ducați. Statua se va ridica în Sfântul Sava. Domnul ministru al Credinței vă recomandă lista subscripțiilor la patriotismul românilor și va pune în lucrare decretul acesta. Membrii locotenenței Chr. Tell, N. Golescu, I. Eliade” (Oprescu, 1954, p. 34).

Odată apărută această idee, Cezar Bolliac propune în cadrul unei adunări la Câmpia Libertății ridicarea câte unei statui lui Tudor Vladimirescu și Mihai Viteazul. Un martor relatează că: „Acolo dar unde au fost mai mulți adunați ca frați, ni s-au propus de onorabilul d. Cezar Bolliac de a contribui fiecare din mica comoară cu câte ceva spre a ridica trei coloane (statue) în gloria și onoarea vestiților bărbați: Mihai Bravul, Domnul Tudor și învățătorul Lazăr” (Oprescu, 1954, p. 34). Astfel că guvernul ar fi realizat un panteon național din care populația să învețe despre unire, libertate și independență, prin statui care „să comunice maselor largi mesajul de înflăcărat patriotism al făuritorilor revoluției” (Oprescu, 1954, p. 35).

Piața Universității este încheiată cu cea de-a patra statuie ridicată în memoria lui *Spiru Haret* (1851-1912), matematician, sociolog și om politic liberal, academician și profesor la Universitatea din București, aflată vis-à-vis. A fost ministru al Educației în trei mandate, reorganizând din această funcție învățământul de toate gradele pe baze moderne. Această statuie, operă a sculptorului român Ion Jalea, a fost dezvelită în anul 1935, în timpul celui alt rege Carol, al II-lea, cu ocazia organizării primei Luni a Bucureștiului.

În prima piață publică a Bucureștilor au avut loc, începând cu amplasările acestor statui, defilările cu ocazia zilei de 10 mai, Regele asistând la paradă dintr-o tribună special amenajată pentru astfel de evenimente în fața Universității. Este locul în care se vor face și alte declarații politice simbolice, două tunuri capturate de la armata otomană în timpul Războiului de Independență au fost amplasate lângă statuia lui Mihai Viteazul.

Coloana cu vultur (Fig. 4), cunoscută și sub supranumele de „*Chibritul lui Pache*”, a fost un monument care datează tot din anul amplasării statuii lui Mihai Viteazul (1874), realizat de către sculptorul Karl Storck la comanda primarului Pache Protopopescu (1888-1891). Acest monument era alcătuit dintr-un vultur cu aripile desfăcute care purta în spate un glob pământesc, pe care se găsea coroana regală și o cruce (care ulterior a dispărut), compoziție aflată la capătul unei coloane înalte. Amplasat inițial în parcul din fața Ateneului Român, denumit pe atunci Grădina Episcopiei, monumentul a fost mutat în anul 1899 în Piața C.A. Rosetti, iar locul a fost luat de *Alergătorii*, o lucrare de Alfred Boucher, mutată, la rândul ei, în anul 1965 pentru a face loc statuii lui *Mihai Eminescu*, operă a sculptorului Gheorghe Anghel. În anul 1903, pentru a face loc statuii lui C.A. Rosetti, Coloana cu vultur a fost mutată în Piața Regina Maria, actuala Piață George Coșbuc, unde s-a găsit până când s-a prăbușit la cutremurul din 4 martie 1977, iar până în prezent nu a fost refăcut. În timpul regimului comunist coroana a dispărut din compoziție.

În anul 1881 a fost dezvelită statuia *Domniței Bălașa* (1693-1754) realizată de tandemul Karl Storck – Carol Storck, din marmură, cu o înălțime de 2 metri, așezată fiind pe un soclu tot din marmură, înalt de 3 metri, în curtea *Așezămintelor Brâncovenesti*,

pe care domnița le-a înființat. Domnița Bălașa este înfățișată în vestimentație de epocă, ținând în mână dreaptă actele de fundare ale Așezămintelor, care includeau școala de carte românească, azilul de bătrâne și biserica. Pe soclu este stema brâncovenească și inscripția: „Domnița Bălașa, fiica lui Constantin Brâncoveanu domn al Țării Românești, a fundat acest așezământ la anul 1751”. Această statuie este al doilea monument de for public al lui Karl Storck, transpus în marmură de fiul său, Carol. Domnița Bălașa a fost una dintre ficele lui Constantin Brâncoveanu, capturată la Istanbul cu ocazia mazilirii domnitorului și a fiilor acestuia, revenită acasă după un exil de doi ani în Caucaz. A fost soția boierului Manolache Lambrino, iar la trecerea în neființă a fost îngropată în biserica a cărei ctitor era și unde se găsește o altă sculptură a sa, realizată de către sculptorul Ion Georgescu (Dragu-Dimitriu, 2010, pp. 24-28). În curtea bisericii se mai găsea în trecut și statuia principesei *Zoe Brâncoveanu Bibescu*, ridicată în anul 1894, operă a sculptorului Jules Rollueau, care a fost reamplasată în interiorul bisericii, în fața statuii funerare a Domniței Bălașa la momentul demolării Așezămintelor Brâncovenești din anii sistematizării zonei pentru construirea noului Centru Civic. Și statuia Domniței Bălașa a fost luată din amplasamentul inițial, iar în anul 1992, pe locul unde se găsea statuia Zoei Brâncoveanu a fost mutată statuia Domniței Bălașa (Dragu-Dimitriu, 2010, pp. 42-43).

Monumentul generalului *Ion Emanoil Florescu* (1819-1893) este o lucrare realizată de sculptorul Jules-Clément Chaplain și este alcătuit dintr-o țeavă de tun datând din secolul al XIX-lea, montată în poziție verticală pe o bază formată din ghiulele așezate sub formă piramidală. În partea superioară a tunului, la 2/3 din înălțimea acestuia, este montat medalionul cu portretul în profil al personajului în vestimentație militară care privește către stânga, lângă care se găsește inscripția „Generalului Florescu”, iar pe tun „Ofițerii armatei române, 1895”. În partea superioară a monumentului, pe țeava tunului, este o acvilă cu aripile desfăcute ce poartă în cioc o cruce. Generalul Ion Emanoil Florescu (1819-1893), născut la Vâlcea, a urmat l'École de l'état Major la Paris, s-a ocupat de organizarea armatei atât în timpul lui Gheorghe Bibescu, cât și ulterior, a făcut parte din mai multe cabinete, fiind atât ministru de Război, cât și de Interne sau al Lucrărilor Publice, premier al guvernelor din 1876 și 1891 și Președinte al Senatului între anii 1890 și 1891 (Beldiman, 2005b, pp. 54-55). Sculptura s-a găsit în parcul Ateneului din anul 1895 până la jumătatea secolului trecut, când a fost demontată și păstrată în depozitele Muzeului Militar. În prezent este amplasată în curtea instituției mai sus-amintite, în parcul de artilerie.

Un alt monument de for public aflat pentru o perioadă de timp în grădina Ateneului este cel intitulat „*Au but!; Alergatorii*”, realizat de sculptorul Alfred Boucher și care prezintă trei personaje masculine, nud, într-o poziție de dinamică, la capătul unei curse în momentul trecerii liniei de sosire. Grupul statuar s-a găsit în parcul Ateneului începând cu anul 1913 (Beldiman, 2005b, pp. 45-49) și până la jumătatea deceniului al șaptelea al secolului trecut, când a fost mutat în noul amplasament din Calea Victoriei la intersecția cu strada Biserica Amzei, pentru a fi înlocuit cu statuia lui Mihai Eminescu, operă a sculptorului Gheorghe D. Anghel.

Axa est-vest menționată anterior, construită în vremea primarului Emanoil Pache Protopopescu (1845-1893), avea prevăzută patru piețe circulare menite încă de la început să primească câte o statuie a unor personalități ale vieții politice. Astfel, se atinge un dublu scop: de înfrumusețare a peisajului urban și de memorializare a personajelor care au făcut lucruri demne de amintit. Prima statuie amplasată pe această arteră a fost cea a primarului care a construit-o, anume Emanoil Pache Protopopescu, o statuie realizată de către sculptorul Ion Georgescu, la inițiativa unui comitet compus din prieteni ai primarului, comitet constituit la 13 mai 1893, la doar câteva zile de la decesul acestuia. Comitetul a exclus din start varianta unui bust, considerându-l nedemn pentru omagierea personalității și activității lui Protopopescu: *„Urma dar ca monumentul să fie pe de o parte un omagiu de gratitudine pentru memoria celui ce trei ani și jumătate își sacrificase interesele personale și își expusese sănătatea pentru lucrări atât de multiple, anevoiase și folositoare; pe de altă parte să servească drept stimul pentru viitorii primari de a urma pe aceeași cale. În fine, delegațiunea se mai preocupa de faptul ca acel monument să fie o pricinoasă ocaziune pentru înfrumusețarea unui punct oarecare din capitală”*. Conducerea acestui comitet era asigurată de o delegație alcătuită din primarul în funcție Nicolae Filipescu (1893-1895), Dem. G. Teodorescu și Em. G. Lahovari în calitate de membri și Petre Ionescu, secretar. Însă, mai făceau parte din comitet o serie de industriași și comercianți, rentieri și bancheri, avocați și profesori etc. Consiliul Comunal a decis ca Bulevardul Orientului să primească numele primarului Pache Protopopescu și a stabilit amplasamentul viitorului monument la intersecția bulevardului Carol cu bulevardele Ferdinand și Protopopescu: *„Întinderea elipsei, ce se formează acolo, reclama nu un bust, oricât de exagerate i-ar fi fost proporțiunile, ci o statuie mare, cu fața spre Cotroceni și având împrejur Târgul Moșilor și Oborul, menționatele bulevarde, atâtea alte îmbunătățiri datorate inițiativei și stăruinței lui Pake”* (Teodorescu, 1899, pp. 118-120). Comitetul a luat în considerare ca în cazul unei subscripții modeste să fie comandat un bust ce urma a fi așezat la capătul unei coloane *„de proporțiuni corespunzătoare”* și montat pe amplasamentul stabilit. Însă valoarea subscripției s-a dovedit a fi una pe măsura personajului, însuși Regele Carol I a făcut o donație consistentă și, mai mult, s-a trecut din proprie inițiativă în fruntea primei liste de subscripție. Sculptorul Ion Georgescu s-a prezentat în fața Comitetului cu trei soluții, două propuneri de statuie în bronz și una cioplită în piatră, fiind aleasă varianta statuii turnate în bronz cu o înălțime de 315 cm. și cu soclul din granit de 460 cm. (Teodorescu, 1899, p. 120). Statuia a fost turnată la stabilimentul Guido Corti din Milano, iar soclul a fost lucrat în granit de la Lago-Maggiore și au fost aduse în Capitală în anul 1895, la finele lunii septembrie. Amânată de divergențe politice și de decesul sculptorului, de refacerea fundației soclului, lucrările pentru amplasarea statuii lui Emanoil Pache Protopopescu au fost în final demarate la 26 mai 1899 și s-au încheiat la 15 iulie același an. Statuia lui Pache Protopopescu a fost una dintre primele demolate de către regimul comunist, alături de cele ale regalității și ale elitelor politice liberale, deși acesta a activat în domeniul administrației locale înainte ca mișcarea comunistă să se fi coagulat. Există în prezent o

Hotărâre a Consiliului General al Municipiului București pentru refacerea statuii, fiind anunțată în anul 2024 organizarea unui concurs în acest sens, demers anulat odată cu reorganizarea administrativă a instituției care are în administrare monumentele de for public din București².

Următoarea statuie situată pe această arteră a fost cea dedicată lui *Constantin A. Rosetti* (1816-1885) și amplasată în piața care-i poartă numele, fiind opera sculptorului Wladimir Hegel, contemporan cu Ion Georgescu. Hegel era fiul unor emigranți polonezi din Franța, care s-a stabilit în România și a realizat mai multe sculpturi, în mare parte busturi, dar și statuile lui *Miron Costin* și *Vasile Alecsandri* de la Iași. În București Hegel este autorul *Monumentului Eroilor Pompieri*, al celui dedicat lui *Dinicu Golescu* și al statuii lui *C.A. Rosetti*, ultima dezvelită în anul 1903. Îl vedem pe Rosetti așezat pe un fotoliu, poziție care amintește de statuia lui Gheorghe Asachi de la Iași, opera a lui Ion Georgescu, însă cu o atitudine diferită, meditativă, cu privirea ușor către stânga, ținând în mâna dreaptă condeiul, iar în cea stângă un exemplar din gazeta pe care a înființat-o: *Românul*. Pe fațada principală a soclului a fost montată o placă din bronz pe care se găsește un scut cu textul: „C. A. Rosetti. 1816-1885. Luminează-te și vei fi. Voiește și vei avea”. Pe fațadă opusă este o placă din piatră roșie pe care se găsește inscripția: „Rădăcat prin subscripțiune națională 1903”. Pe lateralele soclului au fost montate două reliefuri cu momente importante din istoria țării la care Rosetti a luat parte: Unirea Principatelor și Proclamarea Independenței, Rosetti fiind reprezentat în prim-planul ambelor acțiuni.

Un alt monument din debutul veacului al XX-lea este cel din Dealul Spirii dedicat „*Pompierilor din regimentul II de linie*” (Fig. 9), care s-au jertfit pentru libertate la 13 Septembrie 1848, fiind considerat de către George Oprescu ca fiind cea mai reușită lucrare pe care Wladimir Hegel Hegel a făurit-o. Monumentul a fost amplasat în anul 1901 în apropierea locului unde a avut loc confruntarea cu armata turcească și prezintă o *Victorie* înaripată care vestește prin intermediul unei trompete jertfa soldatului pe care îl susține cu mâna dreaptă. Eroul este prezentat în momentul în care acesta moare (Oprescu, 1954, pp. 86-90). În timpul transformărilor pentru construirea Casei Republicii, monumentul a fost dezasamblat și repus, ulterior, în fața Hotelului Deputaților – actual JW Marriott Bucharest Grand Hotel.

Monumentul lui *Dinicu Golescu* (1777-1830), inaugurat în anul 1908, este o operă de sfârșit a carierei lui Wladimir Hegel, fiind o compoziție diferită de reprezentările obișnuite din peisajul sculptural bucureștean, în care regăsim statuia în picioare a boierului Constantin (Dinicu) Golescu, într-o postură asemănătoare cu cea pe care o regăsim la statuia spătarului Mihail Cantacuzino, având vestimentație specifică boierilor din veacul al XVIII-lea și începutul celui următor. Personajul își sprijină o mână pe brâul din care iese mânerul unui

2. Direcția Generală de Arhitectură Peisagistică și Monumente de For Public (fosta A.M.P.T.) a fost reorganizată și a trecut începând cu 15 august 2024 în subordinea Centrului de Cultură „Palatele Brâncovenești de la Porțile Bucureștiului”.

cuțit, având în cealaltă mână un document. Această reprezentare dorește să ilustreze spiritul iluminist al personajului, ctitor de școală românească. Soclul este decorat cu busturile celor patru fii ai săi: Ștefan Golescu (1809-1874), Nicolae Constantin Golescu (1810-1877), Radu Golescu (1814-1882) și Alexandru C. Golescu (1818-1873). Hegel a apelat la sculptorii Carol Storck și Dimitrie D. Mirea pentru busturile fiilor lui Dinicu Golescu.

Una dintre personalitățile emblematice ale politicii românești este Ion C. Brătianu (1821-1891), lider pașoptist, care a fost ales deputat în Adunarea Ad-Hoc (iunie 1857) și în Adunarea Eclectivă (ianuarie 1859) care îl va alege pe Alexandru Ioan Cuza în calitate de domn al Țării Românești. Ion C. Brătianu a avut un rol foarte important în aducerea principelui Carol de Hohenzollern-Sigmaringen, fiind primul demnitar român care l-a întâlnit la Düsseldorf. A fost deputat în Adunarea Constituantă care l-a proclamat pe principele Carol domnitor al României. Fondator al Partidului Național-Liberal (1875), co-președinte al acestuia până în 1882-1883 și președinte până în anul 1891, a îndeplinit aproape toate funcțiile de ministru începând din 1866 și a fost Președinte al Consiliului de Miniștri (prim-ministru) între 1876-1888 (cu o întrerupere în aprilie-iunie 1881), fiind socotită cea mai lungă guvernare din istoria României moderne. Pentru cinstirea memoriei uneia dintre cele mai mari figuri politice românești s-a înființat încă din 5-8 mai 1891 un comitet care avea ca scop ridicarea prin subscripție publică a unei statui lui Ion C. Brătianu. În vederea realizării acestui deziderat comitetul a organizat un concurs internațional de proiecte în octombrie 1900, în urma căruia a fost aleasă soluția oferită de Ernest Henri Dubois. Astfel că, la 18 mai 1903 era dezvelită statuia lui Ion C. Brătianu în piața special amenajată pentru aceasta, la întretărirea bulevardelor Carol – Elisabeta cu strada Colței (actualul bulevard I.C. Brătianu). Monumentul dedicat lui I.C. Brătianu era alcătuit din 11 personaje din bronz distribuite pe diferite registre, la care se adăugau două basoreliefuri, marcând toate evenimentele politice importante la care acesta a participat. În fruntea monumentului era înfățișat Brătianu în postura de orator, în picioare, arătând cu mâna dreaptă în direcția Transilvaniei, alături de figura alegorică a României purtând drapelul și un soldat ingenuchiat privind către acesta. În zona mediană se regăsea Patria explicând generațiilor viitoare, reprezentați de doi copii, rolul istoric jucat de Brătianu, arătând către inscripția: „Prin mintea, prin inima și prin brațele noastre”. Virtutele omului politic sunt redate la nivelul de jos al monumentului prin patru alegorii feminine: Elocvența, Patriotismul, Independența și Curajul. Pe postament se aflau două altoreliefuri, unul reprezentându-l pe Ion Brătianu în anul 1848 vorbind națiunii, celălalt pe prințul Carol salutat la sosirea sa în România, în 1866, de către Ion Brătianu și de popor. Monumentul a fost demolat de regimul comunist în anul 1948 (Buiumaci, 2014a, pp. 88-90), fiind refăcut și reamplasat în anul 2019 de către sculptorul Ionel Stoicescu. Atât din punct de vedere al propunerii compoziționale, al numărului de personaje, cât și al dimensiunilor, monumentul lui Ion C. Brătianu era o noutate absolută în București, nefiind întrecut până în prezent de niciun alt monument realizat de un singur sculptor. Aceasta era cea de-a treia statuie aflată pe această linie, care a primit numele de „axa liberală”, axă care

s-a încheiat în anul 1936 cu statuia lui *Mihail Kogălniceanu* din piața cu același nume, realizată de Oscar Han. Din păcate, celălalt monument demolat de comuniști care s-a găsit pe această axă, al lui Emanoil Pache Protopopescu, nu a fost refăcut, cu toate că există o hotărâre a Consiliului General al Municipiului București în acest sens.

Un an mai târziu, Ernest Dubois realizează monumentul dedicat lui *Gheorghe C. Cantacuzino* (1845-1898), amplasat în Grădina Icoanei în noiembrie 1904 și care prezintă bustul personajului montat pe un soclu înalt pe care se găsește o alegorie reprezentată de o femeie care privește către George (Gogu) C. Cantacuzino-Râfoveanu, ținând în mâna dreaptă o pană, pentru ca în cea stângă să țină o carte deschisă pe care găsește scris „*Patrie*”, iar pe filele cărții numele: „*I. Câmpinian, frații Golești, C. Negri, A. Panu, C.A. Rosetti, I.C. Brătianu, M. Kogălniceanu și G.C. Cantacuzino*”. Pe spatele soclului este inscripția: „*Rădicat prin subscripțiune de amicii sei politici Creditul Funciar Rural, funcționarii Căilor Ferate Române, etc., etc. 1904*”. Comitetul de inițiativă pentru ridicarea monumentului a fost alcătuit din Constantin Bibicescu, D.A. Sturdza, I. Kalinderu, Em. Culoglu, Eugeniu Carada, ultimul fiind și cel de la care a pornit inițiativa comenzii și care a urmărit realizarea monumentului (Beldiman, 2005b, pp. 64-65).

Monumentul lui *Alexandru N. Lahovari* (1840-1997), ridicat în fosta Piață Dorobanți, amplasament decis de însuși sculptorul Marius Jean Antonin Mercié în cadrul vizitei la București din anul 1900, a fost realizat în urma acțiunilor unui comitet de inițiativă din care făceau parte, Alexandru C. Catargi, în calitate de președinte, înlocuit apoi de către Gh. Gr. Cantacuzino, iar printre membrii fiind N. Filipescu sau Ion C. Grădișteanu, a fost inaugurat la 17 iunie 1901. Monumentul îl prezintă pe Alexandru Lahovari în picioare, cu redingotă și capul descoperit, cu piciorul stâng înainte, indicând cu arătătorul mâinii drepte către înainte și pumnul mâinii stângi strâns. Pe soclu sunt două alegorii: *Danubius*, reprezentarea masculină a Dunării, simbolizând unul dintre discursurile marelui orator, și o femeie în costum național, simbolizând *România Agricolă* sau *România Modernă*, oferind ofrandă politicianului. Pe lateralele soclului se găseau plăci cu fragmente ale discursurilor parlamentare, care au dispărut în anii instaurării regimului comunist în România. În partea dreaptă se găsea inscripția: „*NAȘTEREA PRINȚULUI CAROL Ceea ce au visat, ceea ce au dorit predecesorii noștri, fără distincțiune de partid, astăzi s-a împlinit. Un vlăstar a ieșit din vechea tulpină a Hohenzollernilor, și acel vlăstar și-a întins fragedele sale rădăcini pe pământul României. Să îndreptăm cu toții rugăciuni către Cer ca rădăcina să se întărească și să se înfingă din ce în ce mai adânc, și că destinele acestei Țări, legate de destinele nobilei dinastii, să nu fie niciodată despărțite prin nenorocirea soartei și fatalitatea împrejurărilor*” (fragment din Ședința Senatului din 20 noiembrie 1893). Pe laterala stângă se găsea inscripția: „*PROCLAMAREA REGATULUI A plăcut Adunarei suverane a României și guvernului Măriei Sale să schimbe titlul de Domn al Țarei Românești în titlu, poate ierarhic mai ridicat, de Rege, dar – îndrănesc a zice – nu mai mult glorios. Să ne fie permis dar, azi, a lua rămas bun dela vechiul titlu de Domn al Țarei Românești, care în istorie se luminează de razele gloriei Ștefanilor și Mihailor. Cu ochii îndreptați spre viitor,*

să aducem acest drept omagiu trecutului războinic și glorios al strămoșilor noștri. Fie ca aci să vă aduceți cu toții aminte numai de ceea ce ne unește! Însă să nu pierdeți din vedere că, dacă entuziasmul dă Coroanele, numai concordia, numai dreptatea, numai înțelepciunea le întăresc pe fruntea celor ce le poartă” (fragment din Ședința Camerei din 14 martie 1881). O altă placă a cărei poziție nu a fost identificată purta următoarea inscripție: „Nu vrem ca sabia română, pe mânerul căreia stă mâna înțeleaptă și vitează a Regelui Carol, să fie trasă de un politician oarecare, de un copil descreerat sau poate de un spion și de un agent provocator în mijlocul unei mulțimi amețite și inconștiente. Sabia română nu va fi trasă decât la ceasul cuvenit și de Acel care a știut să o poarte cu atâta demnitate și care a ilustrat-o în alte lupte, a căror memorie glorioasă va face pururea să bată inima românească” (fragment din Ședința Camerei din 13 decembrie 1894). Mai departe prezentăm alte două inscripții ce se găseau pe soclu: „Această Dunăre e a noastră! Am plătit-o îndestul în trecut; căci au fost secolii în care ea a dus la mare mai mult sânge românesc decât apă!” (fragment din Ședința Camerei din 26 mai 1881) și: „ULTIMA CUVÂNTARE Această credință, în care m-am născut și în care vom să murim, care a presidat la cele mai mari acte ale vieții noastre, care a împreunat mâinile noastre cu mâinile soților noastre, care a adumbrat leagănul copiilor noștri, care a veghiat mângâietoare la căpătăiul strămoșilor noștri adormiți în care și noi sperăm să adormim în pace pentru a reînvia în speranță, – această credință a fost, de la început și de-a lungul Istoriei, una cu Națiunea română. Dânsa a purtat în luptă steagurile biruitoare ale Mihailor și ale Ștefanilor. Pentru dânsa au murit Basarabii la Constantinopole. Ea este dospită în inimile și în cugetele noastre. Nimic nu o va zdruncina” (fragment din Ședința Camerei din 27 octombrie 1896) (Beldiman, 2005b, pp. 86-88).

Este una dintre cele trei statui considerate a alcătui așa-numita „axă conservatoare”, alături de cele ale lui Lascăr Catargiu și Tache Ionescu, singura care a supraviețuit regimului comunist în amplasamentul inițial, celelalte două fiind demontate undeva în jurul anului 1960.

Membru fondator, în februarie 1880, și președinte al Partidului Conservator (1880-1899), Lascăr Catargiu (1823-1899) a fost Președinte al Consiliului de Miniștri de patru ori până în anul 1895. În timpul guvernărilor lui Lascăr Catargiu au fost adoptate legi și măsuri dintre care amintim: promulgarea noii Constituții, ce a consacrat unitatea și indivizibilitatea statului român, pentru prima oară, în mod oficial denumirea de *România* și statua drapelul național tricolor, apoi stabilizarea situației financiare printr-un împrumut garantat de stat, introducerea monopolului asupra tutunului, majorarea impozitului de la 4% la 6%, introducerea taxei de timbru pentru băuturile spirtoase. Alte legi au fost cele privitoare: la construirea căilor ferate, la autocefalia Bisericii Ortodoxe Române, a creditului funciar și al tocmelilor agricole, al serviciului sanitar, al minelor, al înființării jandarmeriei rurale (în locul unităților de dorobanți), dar și al organizării comunelor urbane. Au fost înființate *Banca Agricolă*, cu capital autohton și care avea sucursale în toate reședințele de județ, și Înalta Curte de Conturi. În ceea ce privește politica externă, guvernele conduse de Lascăr Catargiu au acționat pentru încheierea de

convenții comerciale cu Austro-Ungaria, Germania, Franța, Marea Britania, Italia, Elveția sau Belgia, pe baza clauzei națiunii celei mai favorizate, dar și semnarea prelungirii alianței cu Puterile Centrale. În Piața Lascăr Catargiu (Piața Romană) a fost dezvelit în anul 1907 un monument de bun gust, care îl reprezenta pe marele om politic în picioare privind către bulevardul ce îi poarta numele și care face legătura cu Piața Victoriei. Statuia este operă a sculptorului Antonin Mercié și a avut același destin ca și celelalte monumente demolate în anii '50. Monumentul a fost depozitat la Combinatul Fondului Plastic în perioada comunistă, răstimp în care i-a dispărut capul și copilul de pe soclu. Monumentul a fost refăcut de către sculptorul Ioan Bolborea și amplasat în anul 2011 pe b-dul Lascăr Catargiu la intersecția cu strada Povernei, într-un scuar din dreptul stației de autobuz (Buiumaci, 2016, pp. 113-119; Ionescu, 1938, pp. 156-159).

Statuia lui *Carol Davila* (1824-1884), amplasată în fața Facultății de medicină, care astăzi îi poartă numele, a fost realizată în anul 1903 de sculptorul Carol Storck, fiul cel mai mare a lui Karl Storck. Acesta îl prezintă pe colaboratorul lui A.I. Cuza, într-o poziție hotărâtă, energică, autoritară, dar în același timp cu o atitudine de empatie față de suferința celor bolnavi, îmbrăcat în uniformă de general, cu sabie de paradă și cu pieptul plin de decorații, ținând în mâna stângă un document sub formă de sul, iar mâna dreaptă, anchilozată, este poziționată la spate. Statuia din bronz măsoară 2 metri și este amplasată pe un soclu din granit înalt din 3,5 metri, având în partea din față un scut cu inscripția: „GENERALUL DOCTOR / CAROL DAVILA / *1828 †1884 / SPITALUL OSTIREI DIN MICHAEL-VODA / SCOLA NATIONALA DE MEDICINA SI FARMACIE / SCOLA VETERINARA / SERVITIUL SANITAR AL ARMATEI / SERVITIUL SANITAR AL PRINCIPATELOR UNITE / AZILUL ELENA – DOAMNA / EFORIEA SPITALELOR CIVILE / SCOLA DE SURDO-MUTI / FACULTATEA DE MEDICINA DIN BUCURESTI / INSTITUTUL DE CHIMIE / INITIATOR. CREATOR. ORGANIZATOR. 1858 – 1884”, fiind o trecere în revistă a instituțiilor de învățământ medical și cele de îngrijire pe care doctorul Carol Davila le-a înființat. Pe spatele soclului se găsește inscripția cu cei care au făcut parte din comitetul de inițiativă al ridicării monumentului (Dragu-Dimitriu, 2010, pp. 55-58).

Carol Davila are în spațiul public bucureștean două monumente, cel de-al doilea fiind bustul amplasat în anul 1912 în curtea Spitalului Militar Central din București, care este singura sculptură de for public din Capitală realizată de către Constantin Brâncuși (Fig. 7). Bustul îl prezintă pe medicul creator de școală medicală românească în veșmânt militar, cu chipiu și purtând favoriți mari, având o privire severă, gânditoare. Lucrarea, a cărei comandă Brâncuși a primit-o pe când avea 27 de ani, a suscitat un conflict între comanditar și artist, care reproșa sculptorului că pe pieptul medicului nu se regăseau decorațiile acestuia, motiv pentru care a fost solicitată refacerea. Plecarea definitivă a lui Brâncuși la Paris a fost pusă pe seama acestei situații (Grigorescu, 1980, p. 9).

Soția lui Carol Davila, *Ana Davila* (1834-1874) (Fig. 8), născută Racoviță, are la rândul său un monument în București, nu departe de cea a soțului ei, în curtea Azilului

Elena Doamna, instituție căreia îi dedicase timpul său. Statuia, realizată din piatră de Karl Strock, o înfățișează pe cea care a murit otrăvită accidental de către farmacistul Laboratorului de chimie, unde Carol Davila susținea o conferință și a fost dezvelită în anul 1890. Ana Davila este înfățișată alături de unul dintre copiii orfani de care avea grijă, îmbrăcată în costum național, având pe cap o maramă cu o salbă de monede și o fotă bogat ornată cu motive populare având ca inspirație semnul crucii. Ana are față de copilul de lângă ea o atitudine de protecție și îndrumare, prin poziția mâinilor și privire, copilul căutând ocrotirea celei pe care o considera mamă. Statuia din marmură a fost ridicată în urma subscripției publice, într-o perioadă în care în București nu existau decât statuile Mihail Cantacuzino și Mihai Viteazul, ceea ce este un element important în reprezentarea sculpturală bucureșteană (Dragu-Dimitriu, 2010, pp. 37-42). Între timp, însă, fusese deja inaugurată statuia Domniței Bălașa de la Așezămintele Brâncovenesti, fiind astfel a doua statuie care reprezenta un personaj feminin în peisajul bucureștean. Pe soclu se găsește inscripția: „ANA DAVILA / ACEST MONUMENT S-A RIDICAT / PRIN SUBSCRIPȚIE NAȚIONALĂ / DIN INIȚIATIVA COMITETULUI / COMPUS DIN DOAMNELE: / ELENA DR. D. SEVEREANU / ELENA DR. I. NICOLESCU / ELENA DR. B. CONSTANTINESCU / JOSEFINA DR. Z. PETRESCU / VASILICA DR. D. DRĂGHICESCU / ALEXANDRINA DR. ST. VELEANU / PAULINA DR. V. VLĂDESCU / MARIA DR. D. GRECESCU / 1890 NOEMVRIE”.

La intrecerea străzilor Matei Basarab cu Logofăt Udriște se găsește bustul lui *August Treboniu Laurian* (1810-1881), personalitate marcantă a culturii românești, filolog, istoric, om politic și publicist, care a editat în anul 1845, alături de Nicole Bălcescu, *Magazin istoric pentru Dacia*, unul dintre conducătorii însemnați ai Revoluției pașoptiste din Transilvania, cu un important rol în mediile dintre revoluționarii români și maghiari. Ulterior, a îndeplinit misiuni diplomatice în capitala Imperiului Habsburgic, la Viena, ca reprezentant al românilor din Transilvania. Începând cu anul 1851 a devenit inspector general al școlilor din Moldova, s-a implicat în înființarea Universității din București, a fost decanul Facultatea de Litere și Filosofie și primul profesor de limba latină. Se numără printre membrii fondatori ai *Academiei Române*, fiind și președinte al acestei instituții în două rânduri între anii 1870-1872 și 1874-1876. Bustul a fost ridicat în anul 1903 la inițiativa unui grup de profesori ai Liceului Matei Basarab la împlinirea a două decenii de la trecerea savantului în neființă. Pe soclul bustului realizat de sculptorul Constantin Bălăcescu se găsește o placă cu inscripția: „*Lui August Treboniu Laurian / 1810-1881 / Școlarii și admiratorii sei / 1903*” (Buiumaci, 2014b, pp. 78-80).

Nu departe de acesta, în curtea bisericii Sfântul Stelian-Lucaci se află bustul lui *Anton Pann* (1796-1854), poet și compozitor de muzică bisericească, folclorist și publicist, considerat a fi autorul imnului național. A fost enoriaș și a cântat în această biserică în curtea căreia a și fost îngropat. Bustul a fost realizat de Dimitrie D. Mirea și a fost dezvelit la jumătate de veac de la dispariția lui Anton Pann, în 1904 sau în anul următor (1905). Pe soclu se găsește o inscripție, în versuri: „*Cântă măi frate române / Pe graiul și limba*

ta / Și lasă cele streine / Ei de a și le cânta”, apoi „Lui Anton Pann 1798-1854 Monument ridicat prin subscripție publică de un comitet sub președenția d-lui C.F. Rodescu fost primar al Capitalei și cu concursul binevoitor al d-lui Gr. Alexandrescu Pavel Negreanu și inginer C.R. Mircea”. Pe celelalte laturi ale soclului se găsesc inscripții ale epitafului compus chiar de Anton Pann: „Aici s-a mutat cu jale, / În cel mai din urmă an, / Cel care-n cărțile sale / Se subscrie Anton Pann. / Aici mâna-i încetează / Ce la scris mereu se dă, / Noapți întregi, zile de-a rândul, / La lumina cărți să dea. Săvârșindu-și datoria / Și talentul n'ngropând, / Săvârșind călătoria / Altor loc în lume dând” (Dragu-Dimitriu, 2010, pp. 64-66).

Anul 1906 a adus în peisajul bucureștean cel mai mare parc, ca loc de găzduire a sărbătorilor prilejuite de celebrarea a 40 de ani de domnie al lui Carol I, 25 de ani de când România a devenit Regat și 1800 de ani de la cucerirea Daciei de către Traian. Pentru această manifestare a fost construit parcul din Câmpia Libertății unde s-a organizat *Expoziția Generală din 1906*. Amenajările au presupus construirea mai multor pavilione care să adăpostească diferite instituții ale statului, dar și ale țărilor invitate. Sculptura a fost o componentă importantă în amenajarea estetică a parcului prin realizarea unui ansamblu intitulat *Grota fermecată* (Fig. 10). Acest ansamblu era menit să illustreze legenda *Jepilor din Munții Bucegi*, alcătuit din două personaje masculine și unul feminin. Legenda spunea că o fată era iubită de doi frați și pentru că nu se putea hotărî cu care să rămână s-a aruncat de pe o stâncă într-o apă, iar cel care o va salva urma să-i devina soț. Însă niciunul nu a reușit acest lucru, iar în locul unde a căzut fata a apărut cascada Urlătoarea, iar cei doi frați împietriți de durere au devenit *Jepii din Bucegi*. Fiecare personaj a fost dăltuit de către un alt sculptor: *nimfa adormită*, cum a fost denumit personajul feminin, este opera sculptorului Filip Marin, iar cei doi *giganți* au fost realizați de către sculptorii Frederic Storck și Dimitrie Paciurea (Vârban, 2003, p. 479). Ansamblul s-a găsit în Parcul Carol până la finele deceniului al șaselea al secolului trecut, când, la reamenajarea parcului ca urmare a ridicării aici a Mausoleului liderilor comuniști, compoziția a fost modificată, cei doi giganti fiind mutați în zona aleii de onoare, iar nimfa adormită mutată în Parcul Herăstrău, situație care dăinuie până în prezent.

O altă sculptură, ce are drept apariție în peisajul bucureștean anul 1906, este *Lupa Capitolina*, care, la rândul său, reprezintă legenda întemeierii Romei, conform căreia o lupoaică a găsit doi prunci abandonați pe care i-a alăptat, aceștia fiind *Romulus* și *Remus*, cei doi fondatori ai orașului Roma. Statuia a fost oferită de către delegația italiană sosită la Expoziția Generală din Parcul Carol, condusă de primarul Romei în semn de recunoaștere a latinității poporului român. Statuia a fost amplasată la acel moment în cadrul expoziției, în incinta Arenelor Romane, ulterior cunoscând cele mai multe amplasamente ale unui monument de for public din România. După închiderea Expoziției, statuia Lupa Capitolină a fost reamplasată în Piața Sfântul Gheorghe, înlocuind acolo o fântână. Ulterior, a fost mutată pe Aleea Patriarhiei, mai întâi în partea inferioară a acesteia, apoi în parte superioară, lângă turnul clopotniță. În anii puterii comuniste regăsim statuia în parcul din Piața Confederației Balcanice, devenită Piața Dorobanți. În anul 1997, statuia a

fost mutată la capătul dinspre Piața Romană a bulevardului Lascăr Catargiu, pentru ca în anul 2010 să fie readusă în primul său amplasament din Piața Sfântul Gheorghe, care de la acel moment poarta numele de Piața Romei (Dragu-Dimitriu, 2010, pp. 71-73).

În Piața Unirii, în imediata apropiere a Aleii Patriarhiei se află monumenul dedicat lui *Barbu Catargiu* (1807-1862) (Fig. 5), șeful primului guvern al României (15 februarie-8 iunie 1862), politician conservator, adversar al împrumutului țăranilor și al reformei electorale. Pozițiile sale conservatoare nu au fost acceptate de către masa țărănimii, care a declanșat ample acțiuni de protest, acțiuni pe care guvernul le-a reprimat, mulți dintre țărani fiind închiși la Văcărești. Lupta politică căpătase forme noi, iar guvernul a impus cenzura presei. La 8 iunie 1862, în timp ce părăsea Palatul Adunării în trăsura prefectului Capitalei, Barbu Catargiu a fost asasinat în dreptul turnului clopotniță de către un autor rămas necunoscut (Berindei, 2003, pp. 501-506). Un comitet al politicienilor conservatori a comandat un monument care a fost realizat de sculptorul italian Raffaello Romanelli și a fost amplasat în proximitatea tragicului eveniment. Odată cu sistematizarea zonei în ultimul deceniu al regimului comunist, monumentul a fost demontat și depozitat la Combinatul Fondului Plastic, fiind repus în apropierea vechiului amplasament, în fața unei clădiri înalte din Piața Unirii. Barbu Catargiu este înfățișat de către sculptor așezat pe un fotoliu într-o poziție părând adormit, având la cap o pernă, acoperit cu pânza steagului ținut de un personaj feminin *România* care îl veghează.

Unul dintre monumentele discrete ale peisajului sculptural bucureștean este cel dedicat memoriei lui *Gheorghe Duca* (1847-1899), realizat ca urmare a unei cooperări dintre sculptorii Filip Marin, cel care a realizat bustul personajului, Dimitrie Paciurea, autorul figurilor alegorice, și Carol Krausz, cel care s-a ocupat de cele trei basoreliefuri montate pe soclul proiectat de echipa de arhitecți Ștefan Burcuși și Scarlat Petculescu. Amplasarea monumentului în Piața Gării de Nord este strâns legată de activitatea personajului care a fost inginer constructor, profesor universitar și director al Școlii Naționale de Drumuri și Poduri și director al C.F.R. (Dragu-Dimitriu, 2010, pp. 61-63). Bustul în bronz îl înfățișează pe Gheorghe Duca purtând pe umărul stâng roba de profesor. În partea inferioară este ilustrat un personaj feminin nud, care ține o carte în mână simbolizând știința, într-o atitudine protectivă față de copila care are mâna dreaptă îndreptată către inscripția de pe mijlocul soclului „LUI GEORGE I. DUCA / PERSONALUL CAILOR / FERATE ROMANE / 1904”.

Alături de fântânile dedicate lui George Lahovari și Luigi Cazzavilan, statuia lui *George Panu* (1848-1910) întregeste pleiada de monumente dedicate personalităților venite din lumea jurnalismului. Amplasată în anul 1912 în Parcul Cișmigiu, statuia din bronz intitulată „*Semănătorul de idei*” este opera sculptorului Gheorghe Horvath, realizată în urma unei subscripții publice coordonată de ziarul *Adevărul*. Gheorghe Panu este înfățișat într-o poziție simbolică în care împrăștie semințe, ținând cu mâna stângă poala hainei de unde ia cu mâna dreaptă semințele pe care le răspândește. În partea inferioară a soclului este ilustrat un teanc de ziare *Lupta* care înfășoară lauri, sub care, la

baza soclului inscripția „GHEORGHE PANU / 1848 - 1910 / SEMĂNĂTORUL DE IDEI ZIARIST ȘI OM POLITIC”.

Aflat astăzi în același parc, bustul generalului *Theodor Șerbanescu* (1837-1901) a fost realizat de către sculptorul Filip Marin și a fost inaugurat în anul 1905 în grădina Ateneului Român. Bustul în bronz îl înfățișează pe general în uniformă militară cu pieptul plin de decorații și cu capul descoperit. Acesta a fost cunoscut mai mult pentru scrierile sale, fiind și membru corespondent al Academiei Române (Dragu-Dimitriu, 2010, pp. 190-191).

O altă lucrare, venită tot din grădina Ateneului și realizată tot de Filip Marin este cea dedicată lui *Traian Demetrescu* (1866-1896) (Dragu-Dimitriu, 2010, pp. 191-193). Realizat din piatră, sculptorul îl înfățișează pe poetul pre-simbolist având o privire pierdută în zare. O tânără țărăncă aflată pe soclu îi aduce ofrandă.

Pe strada Știrbei Vodă, în curtea Comandamentului Armei Geniului, astăzi sediul DNA, a fost dezvelit în anul 1894 bustul generalului *Alexandru Cernat* (1828-1893), realizat de sculptorul Ion Georgescu. La capătul unui soclu înalt se găsește bustul celui care a fost ministru de Război și comandant al trupelor care a cucerit Plevna în timpul Războiului de Independență, dar și șef al Statului Major General, politician liberal, deputat, senator și vicepreședinte al Senatului de mai multe ori. Alexandru Cernat este prezentat privind către dreapta, purtând barbă, fiind în costum militar, cu caschetă cu pană și epoleți cu ciucuri, având pe piept o diagonală și o decorație de război. În partea inferioară a soclului înalt este un scut laureat așezat peste două lănci ale drapelului, care au în vârf vulturul regal cu deviza latină S.P.Q.R. („*Senatus Populusque Romanus*” – „*Senatul și Poporul Roman*”), cu o sferă cu flacără eternă în partea superioară, având în interiorul scutului inscripția: „GENERALULUI / DE DIVIZIE / ALEXANDRU / CERNAT / NASCUT LA 17 IANUARIE / 1834 / DECEDAT LA 8 DECEMBRIE / 1894”. Mai jos se găsește o altă placă din bronz cu textul: „GENERALULUI DE DIVIZIE / ALEXANDRU CERNAT / PRIMUL GENERAL, CARE A COMANDAT IN / SEF ARMATA ROMANA IN RESBOIUL IN POTRI - / VA TURCILOR DIN 1877 – 1878. AMINTIREA / VECNICA DIN PARTEA CAMERAZILOR SAI”. O copie a acestei lucrări se găsește la mormântul lui Alexandru Cernat din Cimitirul Bellu (Dragu-Dimitriu, 2010, pp. 141-142).

În zona Cotrocenilor o suprafață de teren considerabilă era destinată armatei, aici fiind o serie de unități militare, unele rămase încă în funcțiune, altora luându-le locul noile clădiri ale Universității Politehnice sau întreprinderi industriale. Ca urmare, spațiul este unul marcat de monumente menite să omagieze jertfa ostășească. Regăsim astfel un adevărat panteon dedicat oștirii încă de la Podul Eroilor, unde este monumentul *Eroilor Sanitari*, și Academia Militară unde se află *Monumentul Eroilor Patriei*, continuând cu Podul Cotrocenilor, unde se află monumentul *Monumentul Regimentului 9 Vânători*, a cărui denumire a fost completată ulterior cu adăugarea numelui „Regele Alexandru I al Iugoslaviei”, în apropiere fiind unitatea care-i purta numele regelui iugoslav în curtea căreia s-a ridicat și statuia *acestuia*, demolată după 1947 (Buiumaci, 2022b, pp 192-197).

În partea superioară a Dealului Cotrocenilor se găsesc mai multe monumente, începând cu *Monumentul eroilor din arma Geniului*, cunoscut publicului sub denumirea *Leul* și care a dat în timp și denumirea zonei în care este amplasat (Buiumaci, 2022c, p. 73), apoi bustul maiorului *Panaït Donici* (1825-1905). Acesta a fost comandantul Batalionului de Geniu din Moldova și apoi al Regimentului de Geniu din Muntenia, ministru al Lucrărilor Publice, al Agriculturii și Comerțului, funcții pe care le-a deținut în paralel, conform inscripțiilor de pe soclul monumentului. Bustul a fost ridicat în anul 1914, în bronz, și este opera sculptorului Oscar Späethe care îl înfățișează pe maior în uniformă militară cu epoleți cu ciucuri, în semiprofil, privind către dreapta. Acestui bust îi urmează obeliscul dedicat aviatorului *Gheorghe Caranda* (1884-1912) care a fost ridicat de colegii săi în amintirea celui care s-a prăbușit în apropiere, pe când decola cu avionul său la 20 iunie 1912. Monumentul este un obelisc înalt pe care este montat un vultur, simbol al aviației, sub care este inscripția: „PRIMULUI AVIATOR CĂZUT”, apoi: „LOCOTENENTULUI AVIATOR / CARANDA GH. / CARE LA NAȘTEREA AVIAȚIEI ROMÂNE / A BOTEZAT O PRIN SÂNGELE SĂU DE EROU / 20 IUNIE 1912”. Monumentul, care se înscrie în tipologia celor dedicate eroilor jertifiți pe câmpul de luptă, încheie acest panteon militar.

În cartierul armenesc, la capătul străzii care îi poartă numele se găsește, în apropierea locuinței sale, într-un mic scuar statuia lui *Vasile Lascăr* (1854-1907), realizată de sculptorul *Gheorghe Horvath* în anul 1908. *Vasile Lascăr* este înfățișat în picioare, la capătul unui soclu înalt, într-o poziție gânditoare, având mâna dreaptă flexată către buzunarul vestei, iar cea stângă pe lângă corp. Pe soclu este o alegorie feminină care scrie pe soclu, sub numele personajului, următorul text: „*Voiesc să fac din administrație o a doua magistratură*”.

Fântânile

Una dintre modalitățile prin care bucureștenii au ales să înfrumusețeze orașul a fost construirea de fântâni decorative. Deseori, locul pe care se găsea o fântână a devenit și amplasamentul unei statui sau al unui monument de for public. Acest lucru nu a dus însă la dispariția în totalitate a fântânilor bucureștene, uneori acestea păstrând caracterul decorativ al fântânilor la care era adăugat cel de memorializare a unui personaj sau eveniment.

În Parcul Carol, amenajat în anul 1906, găsim o fântână construită în anul 1870 de către arhitectul *Alexander Freiwald* și sculptorul *Karl Storck* la comanda lui *George Grigore Cantacuzino* pe locul unei fântâni mai vechi ridicată de către mitropolitul *Filaret al II-lea* (*Dragu-Dimitriu*, 2010, pp. 254-255). Vechea fântână, care avea deasupra celor două țevi prin care curgea apă câte un semn zodiacal se deteriorase, fapt care a condus la decizia de reconstruire a acesteia. Monumentul are forma unui arc de triumf montat pe un morman de piatră care imită stâncile în fața unui bazin de apă semicircular. În partea superioară a construcției se găsește inscripția: „LA ANNUL UNA MIE OPT SUTE SEPTE ZECE / S-A CLADIT AQUESTA FONTENA / CU CHELTUELA

DOMNULUI GEORGE GRIGORIE CANTACUZINO PRIMARUL CAPITALEI / IN URMA VOTULUI CONSILIULUI MUNICIPAL AL COMUNEI BUCURESTI / DIN SEDINTA DELLA 8 AUGUST 1869 PRIN QUARE S'A DECIS A PURTA NUMELE DE / FONTENA GEORGE GRIGORIE CANTACUZINO". Registrul cu această inscripție este încadrat de portretele în relief a două personaje masculine mitologice care par a fi zei - mascheroni. Sub acesta este o nouă inscripție: „FONTENA GEORGE GR: CANTACUZINO". Urmează apoi mai jos deschiderea ca o cupolă încadrată în lateral de doi dragoni, la rândul lor încadrați de două scuturi cu coroană în interiorul cărora se găsește imaginea unui sfânt sau a unui cavaler medieval. Cupola este susținută de patru coloane ionice bogat ornamentate la bază.

Decorația vechii fântâni a mitropolitului Filaret al II-lea pare a fi inspirația pentru *Fântâna Zodiac* amplasată la intrarea principală în Parcul Carol, operă ieșită din colaborarea arhitectului Octav Doicescu cu sculptorul Mac Constantinescu, în anul 1935, cu ocazia primei Lunii a Bucureștilor.

Pe aleea din dreapta a Parcului Carol a fost construită în anul 1906 *Fântâna Minelor*, care are aspectul unei fântâni de munte de captare a apelor, frumos decorată cu motive specifice stilului neoromânesc (Dragu-Dimitriu, 2010, pp. 254-255), stilul dominant al pavilioanelor Expoziției.

Fântâna dedicată lui *George Emanuel Lahovari* (1854-1897) (Fig. 6) a fost realizată de către sculptorul Karl Storck la comanda prințesei Zoe Suțu, mătușa acestuia, pentru a aminti de moartea fulgerătoare a nepotului său, în timpul duelului cu Nicolae Filipescu. Acesta din urmă îl acuza pe fratele lui Alexandru Lahovari, de calomnie prin publicarea unor articole de presă în *L'Independence Roumaine*, iar pentru a spăla onoarea lezată de acesta l-a provocat pe duel. Deși George Emanuel Lahovari a încercat împăcarea cu Nicolae Filipescu, până la urmă duelul a avut loc, iar decesul ziaristului a intervenit în urma aplicării de către rival a unei lovituri fatale. Monumentul a fost inaugurat în anul 1903, lângă sala în care a avut loc tragicul eveniment (Buiumaci, 2024, pp. 133-134). Monumentul este compus dintr-un turnuleț sub forma unei campanile, în care în locul clopotului se află bustul în marmură a lui G. Em. Lahovari. În partea inferioară se găsește o țâșnitoare de apă cu manetă de acționare, iar deasupra acesteia este inscripția: „1903 Donațiune / făcută de / Principesa Zoe Al. Suotzu / în memoria lui / George Emanuel / Lahovari". Fântâna a fost demontată cu prilejul demolărilor din anii '80, când Teatrul de Operetă și Biserica Sfântul Spiridon Vechi au fost demolate pentru a face loc noilor construcții care fac parte din sistematizarea zonei Uranus, fiind reamplasată în anii postdecembriști în apropierea locului inițial, în Piața Națiunile Unite, în fața blocului turn construit pe fundațiile Senatului (Dragu-Dimitriu, 2010, p 61).

În anul 1905 a fost ridicată în piațeta care îi poartă numele o fântână la capătul căreia se găsește bustul ziaristului de origine italiană *Luigi Cazzavillan* (1852-1903), monument comemorativ realizat de sculptorul Filip Marin. Din centrul unui bazin se ridică un soclu sub forma unei coloane cu mai multe volume, având în partea superioară montat bustul

din bronz al fondatorului ziarului *Universul*. Sub bust este inscripția „LABOR”, deviză susținută de o ghirlandă din bronz. În partea inferioară se găsesc doi amorași și doi îngeri turnați în bronz ca reprezentări ale personalității personajului: un amoraș ține un număr al ziarului *Universul*, iar celălalt o baionetă care semnifică puterea cuvântului scris; un înger ține un panou cu inscripția: „*Patriot activ și binefactor*”, iar celălalt înger, un alt panou, cu textul: „*Pentru slăvirea faptelor bune*”. Apoi versurile: „ȚI-AM PUS CHIPUL PE FÂNTÂNĂ / PENTRU CA APA CE'NGÂNĂ / CIRIPIT DE PĂSĂRELE / CE PRIN ARBORI SPUN ÎN COR / VORBE DRAGI PRECUM ȘTIU ELE, RĂCOROSULUI IZVOR, / PENTRU CĂ APA CE PICĂ / ȘI SE SCURGE MURMURÂND / ESTE GÂND, CUGETARE ȘI CUVÂNT / CARE VREA BLAJIN SĂ ZICĂ / MULTE VECHIULUI PĂMÂNT. / PENTRU CĂ MAI ESTE EA / LACRIMI DULCI DE BUCURIE / PENTRU CELE CE AU SĂ FIE / ȘI E PLÂNS DE GREA MÂHNIRE, / PENTRU CEI CARE S' AU DUS / AMINTIND O DESPĂRȚIRE / CE ÎN SUFLET DOR A PUS / ȘI MAI E, MAI MULT CA TOATE / UN SIMBOL CUM NU SE POATE / MAI DUIOS DE BUNĂTATE / ȘI PE SFÂNTA CARITATE / PENTRU AI SOARTEI IMPILATI / PENTRU TOȚI CEI ÎNȘELAȚI / DEACEEA PE O FÂNTÂNĂ / TE-A SUIT NEMURITOR” (Dragu-Dimitriu, 2010, p. 69-71).

Una dintre, poate, cele mai frumoase fântâni bucureștene a fost *Fântâna Păcii*, amenajată pe locul fostei Mănăstirii Sărindar, realizată cu ocazia vizitei împăratului Austro-Ungariei, Franz Josef la București, în anul 1896. Fântâna prezenta într-un semicerc deschis către Calea Victoriei o serie de personaje mitologice, având în prim-plan o statuie ce semăna cu Statuia Libertății. A fost o amenajare provizorie, realizată din stocatură și ipsos patinat, după proiectului arhitectului Giulio Magni. A intrat în memoria colectivă sub numele de *Fântâna Sărindar*, iar după desființare a fost construită o altă fântână, care până în prezent poartă acest nume. Decorarea orașului ocazionată de vizita înaltului oaspete s-a făcut începând cu Gara de Nord, Calea Griviței, Calea Victoriei și Bulevardul Independenței de la Palatul Cotroceni, cu piloni decorativi și arcuri de triumf. Alte fântâni se găsesc în spații publice precum cișmeaua de la Mavrogheni, Piața Sfinții Voievozi pe locul unui vechi puț, în curțile caselor Dissescu, Vernescu, Romanit, la Biserica Amzei (are și inscripția: „*Această fontana monumentală s-a aridicat de creștinul român Ion C. Petrescu, la anul mântuirii 1875, spre pomenirea în veci a părinților săi, Constantin și Elena, răposați în dreapta credință, tatăl la 30 noiembrie, și înmormântat la Sf. Monast. Cernica, iar muma la 25 august, 1861 și înmormântată la biserica Sf. Nicolae din Târgoviște. Rugați-vă pentru sufletele lor!*”), apoi fântâna din fața Teatrului Odeon, Fântâna Sărindar din fața Cercului Militar Național care amintește că aici a fost Mănăstirea Sărindar. Trebuie menționate apoi fântânile din parcurile Ioanid, Icoanei, Cișmigiu etc.

Încheiere

Statuile și monumentele ridicate în București în timpul domniei lui Carol I (1869-1914) reflectă omagiul adus înaintașilor, având rolul de a inspira generațiile viitoare.

Printre acestea se numără reprezentări ale marilor personalități din cultură, politică, presă și armată, realizate prin subscripție publică, în urma unor concursuri sau atribuirii directe de către sculptori consacrați.

Statuile sunt din piatră și bronz, prezintă personajele în ansamblu sau sunt busturi, regăsind și o inerție a reprezentării monumentale din prima parte a secolului al XIX-lea, cum este cazul monumentului dedicat lui *Gheorghe Caranda*. Amplasamentele statuilor sunt cu grijă alese, piețe publice special amenajate pentru a găzdui astfel de opere de artă, parcuri și grădini, cât și o zonă periferică, dar cu profunde semnificații militare, astăzi transformată fundamental: Cotroceni.

Unele dintre aceste statui au fost desființate în timpul regimului comunist, fiind considerate neconforme cu noua ideologie care avea în discursul său falsificarea istoriei, o parte dintre acestea fiind refăcute după Revoluția din Decembrie 1989, ca un act de restabilire a adevărului istoric. Monumentul de for public bucureștean în vremea lui Carol I are totodată o componentă propagandistică, care prezintă idealurile politice ale tânărului stat român prin declarații politice așa cum sunt statuia lui *Mihai Viteazul* sau *Lupa Capitolină*, care reclamă unirea tuturor românilor între granițele aceluiași stat, dar și latinitatea poporului. Primele comenzi de monumente sunt date unor sculptori francezi și italieni, pentru ca apoi să intre în acțiune și sculptorii români. Prin apariția monumentelor de for public, peisajul urban bucureștean primește o puternică componentă culturală sculpturală menită să înfrumusețeze spațiile respective și să facă educație publicului prin puterea exemplului. În demersul de păstrare a memoriei personalităților sau a evenimentelor de importanță națională o serie de străzi, bulevarde și piețe au primit numele acestora.

BIBLIOGRAFIE / BIBLIOGRAPHY

Izvoare / Sources

Berindei, D. (coord.), 2003, *Istoria românilor*, vol. VII, tom. I, *Constituirea României moderne (1821-1878)*, București, Editura Enciclopedică.

Ionescu, G., 1938, *București, ghid istoric și artistic*, București, Editura pentru Literatură și Artă „Regele Carol II”.

Lucrări generale și speciale / General and Special Works

Beldiman, I., 2005a, *Sculptura franceză în România (1848-1931). Gust artistic, modă, fapt de societate*, București, Editura Simetria.

Beldiman, I., 2005b, *Sculpturi franceze. Un patrimoniu resuscitat*, București, Editura Simetria.

Berindei, D., 1965, „Bucureștii anului 1906 și ai Răscoalei din 1907”, în *M.I.M.*, nr. 2, București, Editura Muzeului Municipiului București, pp. 231-246.

Brătescu, L., 2015, *Liberali versus conservatori. Monumente publice și memorii concurente în România modernă (1866-1914)*, Iași, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”.

- Buiumaci, C.P., 2014a, „Monumentul Ion C. Brătianu”, în *M.I.*, nr. 4, pp. 88-90.
- Buiumaci, C.P., 2014b, *Orașul din oraș*, București, Editura Muzeului Municipiului București.
- Buiumaci, C.P., 2016, *Ieri și azi în București / Then and now in Bucharest*, București, Editura Muzeului Municipiului București.
- Buiumaci, C.P., 2022a, „Crucile de piatră ale Bucureștilor”, în *Urbanitas*, nr. 3, București, Editura Muzeului Municipiului București, pp. 124-156.
- Buiumaci, C.P., 2022b, „Statuia Regelui Alexandru I al Iugoslaviei din București, în *Mărturii de istorie și cultură românească*, București, Editura Muzeului Național Cotroceni, pp. 179-202.
- Buiumaci, C.P., 2022c, „Monumentele României Mari din București”, în *Monumente dispărute, strămutate, salvate*, coord. Dan Mihai Tălnaru, București, Editura Muzeului Național Cotroceni, pp. 65-104.
- Buiumaci, C.P., 2023, „Despre monumentul din București a lui Pavel Kiseleff”, în *Urbanitas*, nr. 4, București, Editura Muzeului Municipiului București, pp. 90-107.
- Buiumaci, C.P., 2024, „Cenotaful bucureștean”, în *Comunități și patrimoniu: trecut și prezent*, ed. Florin Bogdan, Sidonia Petronela Olea, Alba Iulia, Editura Muzeului Național al Unirii Alba Iulia; Cluj-Napoca, Editura Mega, pp. 127-144.
- Bunta, P., Protopopescu, G., 1972, „Aspecte din lupta maselor bucureștene pentru instaurarea guvernului revoluționar democratic (Mitinguri și demonstrații)”, în *M.I.M.*, nr. 9, București, Editura Muzeului Municipiului București, pp. 392-398.
- Ciobanu, Ș.S., 2010, „Nicolae Filipesco primarul Bucureștilor (1893-1895)”, în *M.I.M.*, nr. 24, București, Editura Muzeului Municipiului București, pp. 181-195.
- Dragu-Dimitriu, V., 2010, *Povești cu statui și fântâni din București*, București, Editura Vremea.
- Grigorescu, D., 1980, *Brâncuși*, București, Editura Meridiane.
- Ionescu, A.S., 1999, „Monumentul 1848 în plastica documentaristă”, în *R.I.*, nr. 5-6 sept.-dec./1999, pp. 501-518.
- Leahu, V., Pârvan, V., 1968, „Activitatea științifică și didactică la București”, în *M.I.M.*, nr. 6, București, Editura Muzeului Municipiului București, pp. 315-332.
- Oprescu, G., 1954, *Sculptura statuară românească*, București, Editura pentru Literatură și Artă.
- Potra, G., 1990, *Din Bucureștii de ieri*, vol. I, București, Editura Științifică și Enciclopedică.
- Prodan, C., 1937, *Sculptura, pictura și gravura românească. Prelegeri ținute la Ateneul Român în zilele de 7, 14 și 28 martie 1936*, București, Imprimeriile Independența.
- Teodorescu, G.Dem., 1899, *Biografia lui Em. Protopopescu-Pake*, Bucuresci, Tipografia și fonderia de litere Thoma Basilescu.
- Vârban, L., 2003, „Casa și artiștii Storck – repere în arta monumentală timp de un secol în București”, în *M.I.M.*, nr. 17, București, Editura Muzeului Municipiului București, pp. 473-484.

LISTA ILUSTRAȚIILOR / LIST OF ILLUSTRATIONS

Figura 1. Monumentul România Liberă realizat în timpul Revoluției de la 1848, reproducere din cotidianul *Illustrierte Zeitung* din 28 iulie 1849.

Figure 1. The Monument of Free Romania, created during the 1848 Revolution, reproduction from the *Illustrierte Zeitung* newspaper, July 28, 1849.

Figura 2. Statuia spătarului Mihail Cantacuzino din curtea spitalului Colțea (Muzeul Municipiului București – M.M.B., Colecția *Fotografii*, nr. 32978-2).

Figure 2. The statue of Spătar Mihail Cantacuzino in the courtyard of Colțea Hospital (Bucharest Municipality Museum – B.M.M., *Photography* Collection, no. 32978-2).

Figura 3. Statuia lui Mihai Viteazul din Piața Universității (M.M.B., *Colecția Fotografii*, nr. 105.012).

Figure 3. The statue of Mihai Viteazul in University Square (B.M.M., *Photography* Collection, nr. 105.012).

Figura 4. Coloana cu vultur imagine cu ultimul ampalsament din piața Regina Maria – actuala piață George Coșbuc (M.M.B., *Colecția Fotografii*, nr. 32.952-26).

Figure 4. The Column with the Eagle, image showing the last setting in Regina Maria Square – the current George Coșbuc Square (M.M.B., *Photography* Collection, no. 32.952-26).

Figura 5. Monumentul lui Barbu Catargiu din Piața Unirii (M.M.B., *Colecția Fotografii*, nr. 76.739).

Figure 5. The Monument of Barbu Catargiu in Unirii Square (B.M.M., *Photography* Collection, no. 76.739).

Figura 6. Fântâna lui George Em. Lahovari din amplasamentul inițial în Piața Națiunile Unite (M.M.B., *Colecția Fotografii*, nr. 125.505).

Figure 6. The Fountain of George Em. Lahovari from its original location in United Nation Square (M.M.B., *Photography* Collection, no. 125.505).

Figura 7. Bustul lui Carol Davila din curtea Spitalului Militar Central (Foto de Cezar Petre Buiumaci, 2012).

Figure 7. The Bust of Carol Davila in the courtyard of the Central Military Hospital (Photo by Cezar Petre Buiumaci, 2012).

Figura 8. Statuia Anei Davila (M.M.B., *Colecția Fotografii*, nr. 104.981).

Figure 8. The statue of Ana Davila (M.M.B., *Photography* Collection, no. 104.981).

Figura 9. Monumentul Pompierilor – planșă din proiectul aflat la D.M.B.A.N., Fond P.M.B. - Serviciul Tehnic, dosar nr. 64/1904).

Figure 9. The Monument to the Firefighters – sheet from the project held at D.M.B.A.N., Fond P.M.B. - Technical Service, file no. 64/1904).

Figura 10. Ansamblul monumental Grota fermecată (M.M.B., *Colecția Fotografii*, nr. 82.397).

Figure 10. The Monumental Ensemble of the Enchanted Grotto (M.M.B., *Photography* Collection, no. inv. 82.397).



Figura 1. Monumentul România Liberă realizat în timpul Revoluției de la 1848, reproducere din cotidianul *Illustrierte Zeitung* din 28 iulie 1849.



Figura 2. Statuia spătarului Mihail Cantacuzino din curtea spitalului Colțea (Muzeul Municipiului București – M.M.B., Colecția Fotografii, nr. 32978-2).



Figura 3. Statuia lui Mihai Viteazul din Piața Universității (M.M.B., Colecția Fotografii, nr. 105.012).



Figura 4. Coloana cu vultur imagine cu ultimul ampalsament din piața Regina Maria – actuala piață George Coșbuc (M.M.B., Colecția Fotografii, nr. 32.952-26).



Figura 5. Monumentul lui Barbu Catargiu din Piața Unirii (M.M.B., Colecția Fotografii, nr. 76.739).



Figura 6. Fântâna lui George Em. Lahovari din amplasamentul inițial în Piața Națiunile Unite (M.M.B., Colecția *Fotografii*, nr. 125.505).



Figura 7. Bustul lui Carol Davila din curtea Spitalului Militar Central (Foto de Cezar Petre Buiumaci, 2012).



Figura 8. Statuia Anei Davila (M.M.B., Colecția *Fotografii*, nr. 104.981).



Figura 9. Monumentul Pompierilor – planșă din proiectul aflat la D.M.B.A.N., Fond P.M.B. - Serviciul Tehnic, dosar nr. 64/1904).



Figura 10. Ansamblul monumental Grotta fermecată (M.M.B., Colecția Fotografii, nr. 82.397).

ACTIVITATEA UNIVERSITARĂ A MEDICULUI VICTOR BABEȘ (BUDAPESTA, BUCUREȘTI ȘI CLUJ)

Denisa Simona OLTEANU¹

Cuvinte-cheie: profesor universitar; bacteriologie; cercetări; Budapesta; București; Cluj.

Keywords: university professor; bacteriology; research; Budapest; Bucharest; Cluj.

Rezumat: Victor Babeș (n. 1854, Viena – d. 1926, București) – renumitul bacteriolog și morfopatolog român, este întemeietorul școlii românești de microbiologie, membru al Academiei Române din 1893, membru corespondent al Academiei Franceze, precum și triplu laureat al Academiei de Științe din Paris, distins cu premiile Montyon și Breant. Este unul din fondatorii microbiologiei moderne și autor al primului tratat de bacteriologie din lume – *Bacteriile și rolul lor în anatomia și histopatologia patologică a bolilor infecțioase*, scris în colaborare cu savantul francez A.V. Cornil, în 1885.

Activitatea didactică universitară a profesorului Victor Babeș a început în timpul perioadei de studenție în Ungaria și a continuat timp de aproape 40 de ani în România. De la profesor asociat la Catedra de histopatologie de la Facultatea de Medicină din Budapesta la profesor plin cu două catedre (cea de anatomie patologică și cea de microbiologie) la Facultatea de Medicină din București și Cluj, medicul Victor Babeș considera că faima unui profesor în posteritate depinde de elevii săi.

A susținut cu o mare probitate științifică cursuri și lucrări de laborator în amfiteatrele facultății precum și la Institutul de Bacteriologie și Patologie care-i purta numele. Fiind adeptul „europenizării învățământului românesc” a fost un cadru universitar foarte implicat și devotat studenților, rezidenților sau doctorilor (inclusiv veterinari) deja consacrați.

Abstract: Victor Babeș (b. 1854, Vienna – d. 1926, Bucharest) – the famous Romanian bacteriologist and morphopathologist, was the founder of the Romanian school of microbiology, member of the Romanian Academy since 1893, corresponding member of the French Academy, as well as three-time laureate of the Academy of Sciences in Paris, awarded the Montyon and Breant prizes. He is one of the founders of modern microbiology, author of the first treatise on bacteriology in the world – „Bacteria and their role in the anatomy and pathologic histopathology of infectious diseases”, written in collaboration with the French scientist A.V. Cornil, in 1885.

Professor Victor Babeș's university teaching activity began during his studies in Hungary and continued for almost 40 years in Romania. From associate professor in the Department of Histopathology at the Faculty of Medicine in Budapest to full professor in

1. Muzeul Municipiului București, email: denolteanu@gmail.com

two departments (pathological anatomy and microbiology) at the Faculty of Medicine in Bucharest and Cluj, Victor Babeș believed that the fame of a professor in posterity depends on his students. He delivered lectures and laboratory work with great scientific probity in the lecture halls of the faculty and at the Institute of Bacteriology and Pathology which bore his name. Being a supporter of the „Europeanization of Romanian education”, he was deeply involved and dedicated to mentoring students, residents and established medical professionals, including veterinarians.

Victor Babeș (n. 4/28 iulie 1854, Viena – d. 19 octombrie 1926, București) a fost fiul deputatului Vicențiu Babeș (1821-1907), originar din Banat, și al Sophiei Goldschneider, descendenta unei vechi familii vieneze. Victor Babeș a obținut bacalaureatul la Gimnaziul Catolic din Budapesta, după care a studiat medicina la Universitatea din Budapesta, apoi la Viena, unde și-a luat doctoratul.

Babeș își începe cariera științifică în Budapesta ca asistent în laboratorul de anatomie patologică (1874-1881). În urma descoperirilor lui Louis Pasteur, este atras de microbiologie și pleacă la Paris unde lucrează un timp în laboratorul lui Pasteur, apoi cu André Victor Cornil. Împreună cu acesta publică primul tratat de bacteriologie intitulat *Les bactéries et leur rôle dans l'anatomie et l'histologie pathologiques des maladies infectieuses* (1885), primind primul premiu important din carieră – *Montyon*, decernat de Academia de Științe din Paris. Într-o scrisoare a profesorului Cornil adresată colegului său bucureștean Nicolae Kalinderu se menționează: „Nu Babeș a învățat de la mine, ci eu am avut de câștigat de la dânsul. Este foarte priceput și plin de erudiție, iar dacă mi-am pus numele alături de al său pe cartea pe care am scos-o, nu am făcut-o pentru că aș fi contribuit la ea cu știința mea, ci mai mult pentru că numele meu este mai cunoscut” (Calistru, Iftimovici, 2007, p. 42).

În anii 1885-1886, în paralel cu activitatea sa ca profesor la Facultatea de medicină din Budapesta, lucrează la Berlin și în laboratoarele lui Rudolf Virchow și Robert Koch. În anul 1887 a fost invitat la București ca profesor la catedra de Anatomie Patologică și Bacteriologie. La 28 aprilie 1887, înființează primul institut științific medical din România, respectiv *Institutul de Patologie și Bacteriologie* după modelul *Institutului Pasteur din Paris*, astfel că instituția românească avea să obțină, într-un timp scurt, o puternică recunoaștere europeană.

În anul 1888, Victor Babeș a fundamentat principiul *imunității pasive*, urmat la ceva vreme de enunțarea principiului *antibiozei*. Din anul 1889, Babeș a editat, timp de mai mulți ani, *Analele Institutului de Patologie și Bacteriologie din București*. În anul 1892, a publicat împreună cu Gheorghe Marinescu și Paul Blocq un *Atlas de Histologie patologică a Sistemului Nervos*, în același an devenind membru corespondent al Academiei Franceze, pentru ca, un an mai târziu, să fie primit în rândurile Academiei Române.

Renumitul bacteriolog și morfopatolog român, fondator al școlii românești de microbiologie, a înființat în anul 1900 *Societatea Anatomică*, la București, care se ocupa de

studiile anatomo-clinice. În 1913 a preparat un vaccin antiholeric pentru a combate epidemia de holeră care apăruse în rândurile armatei române, aflată în campania celui de-al doilea război balcanic în Bulgaria. A introdus vaccinarea antirabică în România, la numai trei ani de la inițierea acesteia de către Louis Pasteur, dezvoltând o metodă individuală de lucru, așa numita „*metoda românească*”, realizată prin combinarea vaccinului cu serul antirabic. Babeș a fost membru corespondent al Academiei de Medicină din Paris, ofițer al Legiunii de Onoare franceze și a primit alte două premii din partea Academiei Franceze pentru lucrări considerate de valoare și în zilele noastre: *Turbarea* – în 1912 și *Pelagra* – în 1924. A publicat peste 1.300 de studii științifice în domeniul microbiologiei și anatomiei patologice.

Activitatea științifică a lui Victor Babeș a fost foarte vastă, cu un accent deosebit în problemele de tuberculoză, lepră, vaccinare anti-rabică și seroterapie anti-difterică, pelagră, tifos, febra tifoidă și malarie. A pus în evidență în celulele creierului animalelor bolnave de turbare, corpusculii Babeș-Negri cu valoare diagnostică, a descoperit peste 40 de germeni noi și a stabilit bazele *seroterapiei*. Prin cercetările sale valoroase asupra antagonismelor microbiene s-a situat printre precursorii ideilor moderne asupra antibioticelor.

S-a preocupat și de problemele medicinei profilactice (alimentarea cu apă potabilă a orașelor și satelor, ca și de organizarea științifică a luptei antiepidemice), a studiat cauzele bolilor cu extindere în masă arătând și problemele sociale care duc la răspândirea lor. Victor Babeș a fost preocupat permanent de îmbunătățirea stării sanitare a populației, în special în combaterea și prevenirea pelagrei – numită „*boala sărăciei*” – subliniindu-i esența socială, prin studierea cauzelor acestei boli cu extindere în masă. A subliniat în permanență necesitatea unui minim de educație sanitară a oamenilor. Creator al metodei experimentale în igiena românească, Victor Babeș a fost, unul dintre promotorii activi ai medicinei sociale din România, oferind soluții realiste privind organizarea medicală a țării și preconizând organizarea unui Minister al Sănătății.

Profesor asociat la Facultatea de medicină din Budapesta (1874-1881) și profesor plin la catedra de Histopatologie – 1884

După ce a terminat la Budapesta liceul și primul an la Facultatea de Medicină, următorii doi ani i-a urmat la Facultatea de Medicină din Viena, pentru ca apoi să-și finalizeze studiile la Budapesta. A obținut diploma de doctor în medicină la Viena în 1878 sub îndrumarea profesorilor Carl Langer și Karl von Rokitansky, iar în anul 1881 și-a luat docența (conferențiar) în *Histologie patologică* la Universitatea din Budapesta. Actul *Laudatio* (emis la Viena în anul 1880), scris și semnat olograf în limba latină și maghiară enunța că: „*Sub Înalta autoritate din Viena, din care fac parte ilustrii profesori Carolus Werner și Richardus Laudislaus Heschl, Victor Babeș este laureat al unei înalte distincții în domeniul științelor medicale pentru contribuțiile sale. Prin prezentul act se atestă că Victor Babeș are toate virtuțile pentru a fi în rândul celor mai străluciți cercetători în științele medicale*” (Fig. 1).

Este recomandat de profesorii săi din Viena pentru un post la catedra de histopatologie și bacteriologie a Facultății de Medicină din Budapesta în anul 1884, fiind cel mai tânăr profesor din universitate. Reușește să obțină două burse de specializare de la guvernul maghiar pentru Franța și Germania, unde lucrează în laboratoarele lui Louis Pasteur, André Victor Cornil, Rudolf Virchow, Robert Koch și alții.

În anul 1885 devine profesor universitar titular la Budapesta și, totodată, directorul Spitalului Ștefania, transformat în Institut de Histopatologie, pe care-l conduce ca director în perioada 1885-1887. În copia hotărârii (nr. 28406/03.08.1885) Victor Babeș este numit profesor titular la Universitatea din Budapesta – „*Maiestatea Sa Împărătească și Regală prin hotărârea Sa supremă din 16 iulie a.c. a avut onoarea să-l numească pe profesorul universitar dr. Babes Victor în calitate de profesor emerit patolog la Universitatea din Budapesta*” (Fig. 2).

După ce în anul 1885, apărea la Paris primul *Tratat de Bacteriologie*, semnat de Victor Babeș și André Cornil, Victor Babeș primește premiul *Montyon* acordat de către Academia de Științe din Paris, la propunerea lui Louis Pasteur.

Cu ocazia celui de-al XV-lea Congres internațional de medicină, ținut la Budapesta în anul 1909, a fost editată o lucrare în care este descris istoricul facultăților ungare din Budapesta și Cluj, unde se specifică renumele și marea apreciere de care se bucura dr. Victor Babeș.

Devinând o personalitate în lumea medicală europeană prin faima creată la Paris după apariția *Tratatului de Bacteriologie* și prin activitatea sa ca profesor universitar, i se oferă acestuia șansa de a se stabili în marile orașe europene sau chiar în Statele Unite ale Americii, care însă preferă Regatul României.

Profesor (1887-1926) la catedra de Anatomie patologică și bacteriologie și la catedra de Histopatologie de la Facultatea de Medicină din București

Pe 8 martie 1887, Victor Babeș a fost numit printr-o lege specială profesor la Universitatea de Medicină din București (înființată în anul 1869), în domeniul anatomiei patologice și a proaspătului domeniu de cercetare al bacteriologiei. Liberalul Dimitrie A. Sturdza (ministrul Instrucțiunii Publice și Cultelor) îl invitase în Regatul României și îl convinsese să părăsească cariera didactică budapestană și să înființeze un institut de bacteriologie la București. După ce timp de trei ani a ocupat funcția de profesor provizoriu (Fig. 3) la catedra de patologie experimentală și bacteriologie, prin decretul nr. 906 din 15 martie 1890 – Victor Babeș a fost numit profesor cu titlul definitiv la Catedra de patologie și de bacteriologie de la Facultatea de medicină din București (Fig. 4).

În anul 1892 printr-o adresă a ministrului Educației – semnată Take Ionescu – i s-a încredințat și o a doua catedră, ajungând să predea la Facultatea de medicină din București materiile: bacteriologie, microbiologie și anatomie patologică. Este considerat cel care a modernizat școala noastră de medicină, având un traseu profesional de excepție, formând studenți cunoscuți în toată lumea științifică (profesorii Gheorghe Marinescu, Constantin

Parhon, Mihail Manicatide, Constantin Levaditi, Emil Pușcariu, Vasile Sion, Ștefan S. Nicolau, Paul Riegler, Emil Crăciun etc.). „*Semne de prietenie și admirație îi erau aduse [...] și de cunoscuți oameni de știință de peste hotare. Între semnatari, francezii Blanchard și Cornil, germanii Albert Neisser, Emil von Behring și Friedrich Löffler, polonezul Cazimierz Funk (descoperitorul vitaminelor) ș.a.*” (Calistru, Iftimovici, 2007, p. 211).

La un an după venirea sa în București apăruseră *Analele Institutului de Patologie și de Bacteriologie*, publicate de V. Babeș bilingv, publicație de mare importanță științifică la nivel european. Cursul de *Anatomie Patologică* (3 volume) scris și predat de Babeș s-a tipărit în anul 1921 (la Cartea Românească, Institutul de Arte Grafice Carol Göbl, București), fiind considerat nu doar un simplu manual, ci o lucrare foarte bine documentată, de o importanță deosebită, cu peste 200 de ilustrații preluate din valorosul material anatomo-patologic de care dispunea Institutul de Bacteriologie, citit atât de tinerii aspiranți medici, cât și de doctori cu experiență (Fig. 5 și 6).

A susținut timp de patru decenii cursuri de patologie experimentală și bacteriologică și lucrări de laborator în amfiteatrele facultății, precum și la Institutul care-i purta numele (din anul 1925), acestea fiind cele mai frecventate în Facultatea de medicină de către studenți, profesori, doctoranzi și veterinari din Capitală. A contribuit la *europenizarea* învățământului superior românesc prin încercarea de a selecționa conferențieri și profesori de medicină, care erau recrutați dintre asistenții unei catedre, din interior, după o lungă practică și experiență în institute și clinici de specialitate, optând pentru candidații-oameni de știință și nu pentru candidații-oratori (ceea ce nu a fost întotdeauna pe placul clientelei politice a acelor vremuri).

Profesor la catedra de Anatomie patologică din cadrul Facultății de Medicină din Cluj – 1919

După Marea Unire din 1918 a fost invitat să participe la organizarea Facultății de Medicină din Cluj. În urma refuzului postului de decan al acestei facultăți a fost desemnat să organizeze catedra de anatomie patologică și de bacteriologie și două institute: de bacteriologie și de anatomopatologie.

Decizia lui Victor Babeș de a se muta la Cluj, în urma unei bogate corespondențe prin care i se aprobaseră toate condițiile solicitate în privința organizării catedrei sale și a institutelor, a fost influențată și de campania nefondată de denigrare – în urma acuzațiilor de colaboraționism cu germanii din timpul ocupării Bucureștiului. Medicul a rămas doar un semestru la Cluj, răstimp în care acuzațiile aduse împotriva lui la București au fost cercetate și demontate de către o anchetă a justiției militare.

Prin adresa din 19 octombrie 1919 a Ministrului Instrucțiunii Publice și Cultelor, profesorul Victor Babeș a primit concediu de un an de la București pentru organizarea Facultății și a Institutului din Cluj: „*Universitatea din Cluj, voind să apară în fața străinătății – dela începutul activității sale – cu profesori de renume european, vi-a făcut invitațiunea de a primi catedra de anatomie patologică și microbiologie și de a întocmi*

institutul în legătură cu această catedră. Având în vedere aceasta, Ministerul – vi-a acordat pentru organizarea acestui institut și pentru aranjarea diferitelor lucrări științifice începute și continuate la București – un concediu pe timp de un an. În acest interval de timp, Dv. veți păstra toate drepturile, ce vi le conferă titlul Dv. de profesor titular la facultatea de medicină din București, veți fi considerat detașat la Cluj, astfel în cât veți putea figura, chiar dela deschiderea Universității printre profesorii clujeni [...]. În timpul concediului, veți putea – în limitele posibilității – să dirijați lucrările institutului de bacteriologie din București și veți putea ține cursuri și conferințe la ambele facultăți” (Fig. 7).

Construind bazele acestei facultăți, profesorul Victor Babeș a contribuit la ridicarea însemnătății științifice a facultății clujene, prin stabilirea programei școlare, acordarea de burse pentru studenți și absolvenți, precum și numirea anumitor profesori universitari, din rândul docenților, la catedrele cu posturi vacante. Organizarea institutului de aici (care va avea aceeași denumire ca și cel din Capitală) a fost una din preocupările sale principale și a inaugurat activitatea de preparare a serurilor, vaccinurilor și a tratamentului antirabic în săli de tratament și de operații, ca și în laboratoare organizate după model european.

La Cluj a lăsat funcțională catedra de anatomie patologică, al cărei prim titular fusese, iar 30 de ani mai târziu, în anul 1948, universitatea clujeană a primit numele său, alături de numele matematicianului maghiar – Janos Bolyai, nume care se regăsește și în componența denumirii actualei *Universității Babeș-Bolyai*, înființată, în anul 1959, prin comasarea universității românești cu cea maghiară.

Foarte apreciat de studenți pentru activitatea sa științifică și didactică, Victor Babeș a fost numit și membru de onoare al *Societății Studenților în Medicină* din București și Cluj. Societatea Studenților în Medicină din București a fost înființată în anul 1875, la șase ani după întemeierea Facultății de Medicină din București, iar *Societatea Studenților în Medicină* din Cluj, a fost creată la scurt timp după ce Universitatea din Cluj a fost transformată în Universitate românească, în anul 1919 (Fig. 8 și 9). Ambele societăți au apărut din necesitatea și dorința studenților de a se ajuta reciproc, de a se manifesta într-un cadru științific organizat și din dorința de documentare științifică cât mai aprofundată. Uniți de pasiunea pentru medicină, studenții au strâns fonduri pentru achiziționarea de cărți de specialitate și de reviste medicale, pentru organizarea de conferințe și comunicări științifice, fiind, totodată, implicați în problemele de sănătate publică existente în România, mulțumind în mai multe rânduri profesorului Victor Babeș pentru suportul pe care l-au primit constant, pentru donații de volume de specialitate și manuale, de instrumentar medical și substanțe chimice folosite în laboratoare și săli de disecții.

Prin instrucția dată studenților și medicilor veniți din toată țara la cursurile și lucrările sale de laborator, profesorul Victor Babeș a contribuit la crearea unui sistem sanitar incomparabil mai bun în țară și a format un mediu științific profund și competent, datorat autorității sale științifice indiscutabile. Cu metode riguroase de lucru, exigent, uneori foarte strict, impunea prin argumente puternice în susținerea tezelor sale, prin educația sa europeană, prin ținuta sa distinsă și prin animarea auditoriului.

„Prin studiile sale anatomoclinice pe material necroptic sau biptic, Victor Babeș este cel care a introdus experimentul științific în medicina românească [...] rămâne un model de corectitudine, de perseverență în căutarea adevărului științific” (Nicolau, Babeș, Horodniceanu, 1954, p. 55). De aceea, se consideră că unul dintre meritele cele mai mari ale profesorului Victor Babeș a fost excepționala diversitate de care a făcut dovadă în cercetările și studiile sale pe care le-a combinat într-o unitate consecventă, universalitatea cunoștințelor și competențelor sale și expunerea lor cu o mare probitate științifică în fața studenților.

BIBLIOGRAFIE / BIBLIOGRAPHY

Lucrări generale și speciale/ General and Special Works

- Calistru, P., Iftimovici, R., 2007, *Europeanul Victor Babeș*, București, Editura Medicală Amaltea.
- Voicu, V., Popescu, I. (coord.), 2020, *File din istoria medicinei românești*, vol. II, *Istoria disciplinelor fundamentale și a specialităților medicale*, București, Editura Academiei Române.
- Sabin, I., 2022, *Satul ca obârșie*, Timișoara, Editura Politehnică.
- Babeș, M., Igiroșianu, I., 1961, *Babeș*, București, Editura Tineretului.
- Culcer, A., Scripcă, M., 1954, *Victor Babeș, Aspecte inedite*, București, Editura Medicală.
- Bologa, V. (coord.), 1955, *Contribuții la istoria medicinei în R.P.R.*, București, Editura Medicală.
- Nicolau, S., Babeș, M., Horodniceanu, F., 1954, *Opere alese*, vol. 1, București, Editura Academiei R.S.R.

LISTA ILUSTRAȚIILOR / LIST OF ILLUSTRATIONS

Figura 1. Actul *Laudatio* (emis la Viena) prin care Victor Babeș primește o distincție pentru contribuțiile sale în domeniul științelor medicale (Colecția *Muzeul Victor Babeș*, nr. inv. 5).

Figure 1. The *Laudatio* act (issued in Vienna) through which Victor Babeș receives a distinction for his contributions to medical sciences (*Victor Babeș Museum* Collection, no. 5).

Figura 2. Copie a hotărârii prin care Victor Babeș este numit profesor emerit patalog la Universitatea din Budapesta și stabilirea bugetului pentru funcționarea și echiparea Institutului de histopatologie (Colecția *Muzeul Victor Babeș*, nr. inv. 15).

Figure 2. Copy of the resolution appointing Victor Babeș as an emeritus professor of pathology at the University of Budapest and establishing the budget for the operation and equipping of the Institute of Histopathology (*Victor Babeș Museum* Collection, no. 15).

Figura 3. Decretul nr. 701 din 5 martie 1887 prin care se înființează la Facultatea de Medicină din București trei noi catedre, printre care cea de patologie experimentală și de bacteriologie și pentru care Victor Babeș primește titlul de profesor provizoriu (Colecția *Muzeul Victor Babeș*, nr. inv. 24).

Figure 3. Decree no. 701 of March 5, 1887, establishing three new departments at the Faculty of Medicine in Bucharest, including the Department of Experimental Pathology and Bacteriology, and granting Victor Babeș the title of provisional professor (*Victor Babeș Museum* Collection, no. 24).

Figura 4. Decretul nr. 906 din 15 martie 1890 prin care Victor Babeș este numit profesor cu titlul

definitiv la Catedra de patologie și de bacteriologie de la Facultatea de medicină din București (Colecția Muzeul Victor Babeș, nr. inv. 29).

Figure 4. Decree no. 906 of March 15, 1890, appointing Victor Babeș as a full professor at the Department of Pathology and Bacteriology at the Faculty of Medicine in Bucharest (*Victor Babeș Museum Collection*, no. 29).

Figura 5. Cursul de *Anatomie Patologică generală*, 1921, București, Editura Cartea Românească (Colecția Muzeul Victor Babeș, nr. inv. 714).

Figure 5. The course *General Pathological Anatomy*, 1921, Bucharest, Cartea Românească Publishing House (*Victor Babeș Museum Collection*, no. 714).

Figura 6. *Anatomie Patologică Specială pentru studenți și medici*, vol. II, 1925, București, Tipografia Cultura (Colecția Muzeul Victor Babeș, nr. inv. 714).

Figure 6. *Special Pathological Anatomy for Students and Doctors*, vol. II, 1925, Bucharest, Cultura Printing House (*Victor Babeș Museum Collection*, no. 714).

Figura 7. Adresă din 19 octombrie 1919 a Ministrului Instrucțiunii Publice și Cultelor prin care profesorul Victor Babeș primește concediu de un an de la București pentru organizarea Facultății și a Institutului din Cluj (Colecția Muzeul Victor Babeș, nr. inv. 564).

Figure 7. Letter dated October 19, 1919, from the Minister of Public Education and Religious Affairs granting Professor Victor Babeș a one-year leave from Bucharest to organize the Faculty and Institute in Cluj (*Victor Babeș Museum Collection*, no. 564).

Figura 8. Manuscris prin care *Societatea Studenților în Medicină* din București îl numește pe profesorul Victor Babeș membru onorific (Colecția Muzeul Victor Babeș, nr. inv. 168).

Figure 8. Manuscript through which the *Medical Students' Society* in Bucharest names Professor Victor Babeș an honorary member (*Victor Babeș Museum Collection*, no. 168).

Figura 9. Document prin care *Societatea Studenților în Medicină* din Cluj îl numește pe profesorul Victor Babeș membru de onoare (Colecția Muzeul Victor Babeș, nr. inv. 169).

Figure 9. Document through which the *Medical Students' Society* in Cluj names Professor Victor Babeș an honorary member (*Victor Babeș Museum Collection*, no. 169).

Figura 10. Profesorul Victor Babeș cu studenții promoției 1920/1921 în fața *Institutului de Bacteriologie și Patologie* din București (fără nr.).

Figure 10. Professor Victor Babeș with the students of the 1920/1921 class in front of the *Institute of Bacteriology and Pathology* in Bucharest (without no.).

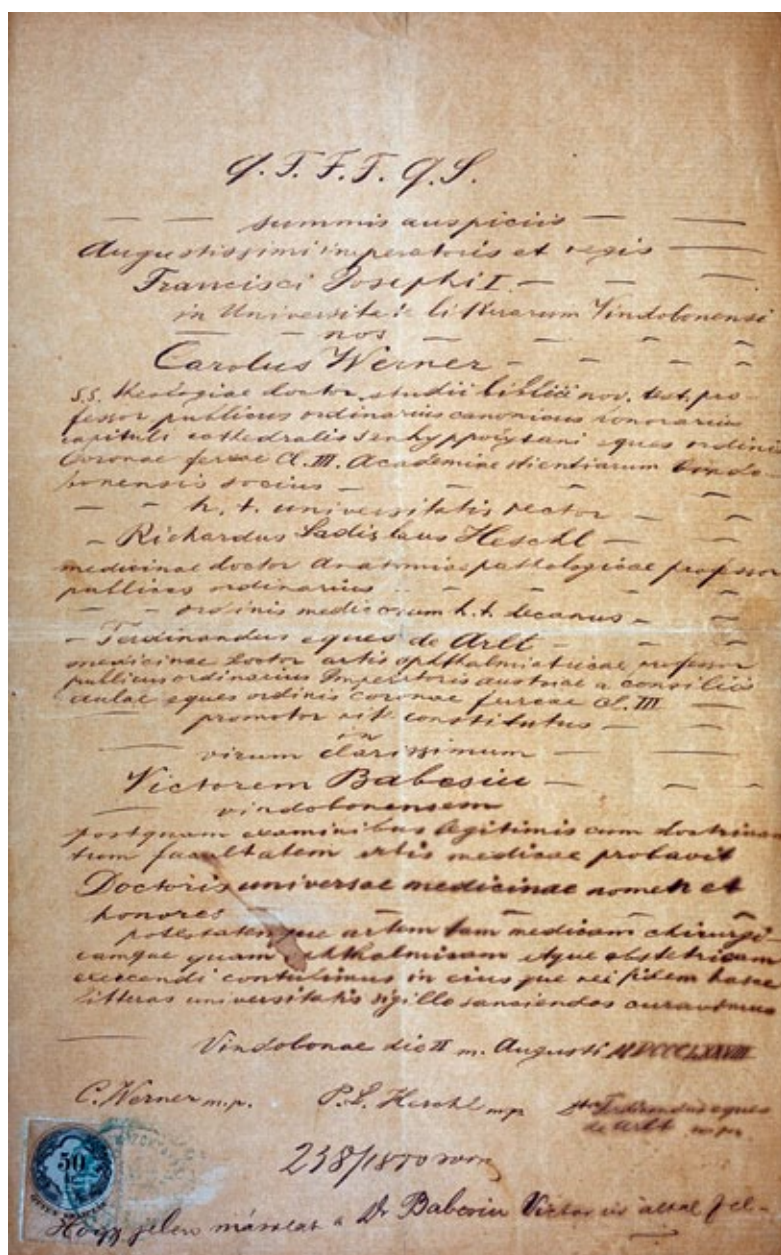


Figura 1. Actul Laudatio (emis la Viena) prin care Victor Babeș primește o distincție pentru contribuțiile sale în domeniul științelor medicale (Colecția Muzeul Victor Babeș, nr. inv. 5).

Mésolat: 28406 n.
 O ca is ap. kir. Fehéró f. é. július hó 16-át
 kélt legf. elhatározással dr. Babes Victor
 egyetemi magántanárt a budapesti egyetemhez
 a kiróvottan nyitv. rendkívül tanárának
 méltóságot a szabályos életmódjával
 legkegyelmesebben kinevev. jövőhöz van
 egyúttal ezen tanárak beendevise s mü.
 ködésére vonatkozólag tett javaslatokat.
 Ezen legkegyelmesebb elhatározás értelmében
 a nevezett tanárnak kötelessége lesz a kiróvottanból minden felében, szabályos rend
 megállapítandó összevontban előadásokat
 is győzködőket tartani, ezen tudomány,
 valamint általában a Kiróvottan előadásán
 munkájukhoz s a Kiróvottan tanárakhoz tu
 dományos bevételeiknél végleges lemmi.
 Amiól a Tanácsot mult in. június hó 16-át
 1194 n. c. kélt feltevésekhez képest s annak
 mellékelte f. alatt visszakövető ok,
 felhívással értesitem, hogy az ide tart
 kinevev. s kinevev. dr. Babes Victornak
 kinevev. s kinevev. s kinevev. s kinevev.
 utalványokhoz végett ide mutatva le.
 Egyúttal tudomás is továbbí. mihez tartas
 végett arról is értesitem a Tanácsot, hogy a
 kiróvottan intézet felkérésére a Tanácsot
 a f. é. költségvetésben 2000 forint engedélyezett
 s hogy f. é. szeptember hó 1-én, regisztrálva képe
 egy tanársegéd évi 600 forint fizetével is 150 forint
 lakbérrel, továbbá egy intézet dolgozó évi
 350 forint fizetével is 84 forint lakbérrel áll

Figura 2. Copie a hotărârii prin care Victor Babeş este numit profesor emerit patolog la Universitatea din Budapesta şi stabilirea bugetului pentru funcţionarea şi echiparea Institutului de histopatologie (Colecţia Muzeul Victor Babeş, nr. inv. 15).

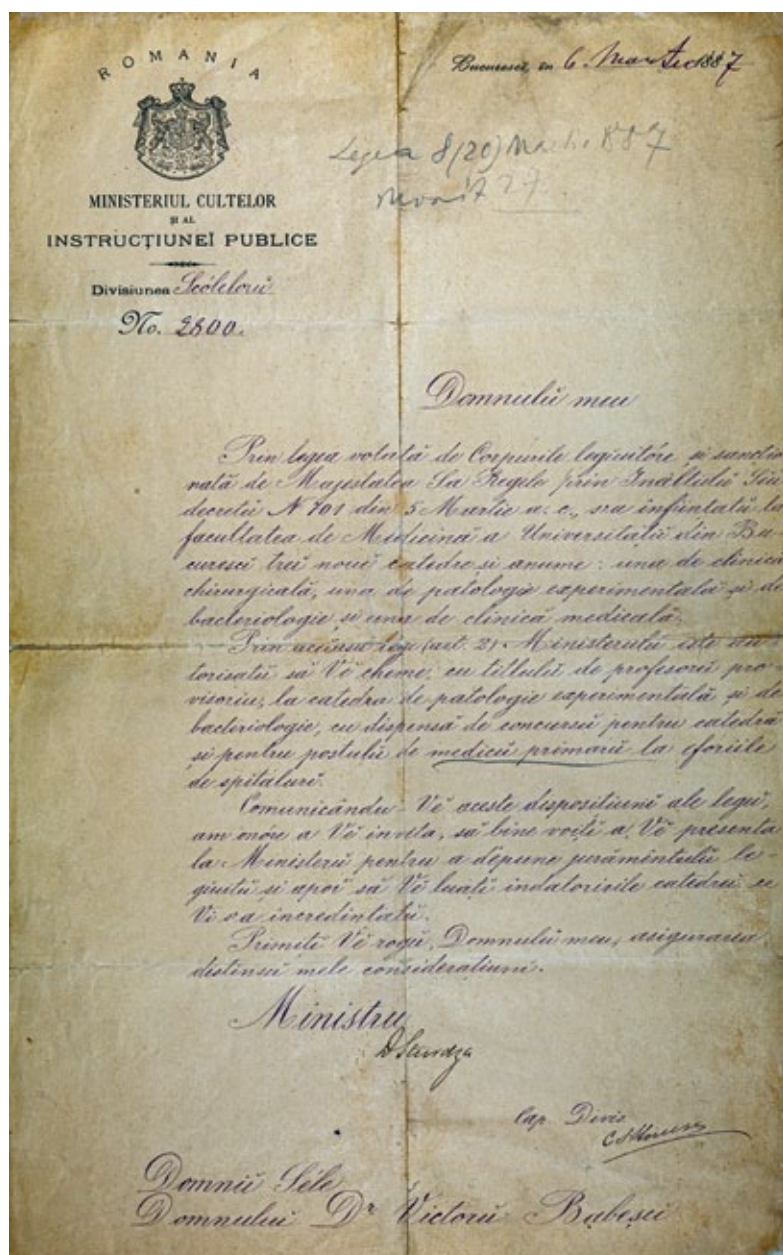


Figura 3. Decretul nr. 701 din 5 martie 1887 prin care se înființează la Facultatea de Medicină din București trei noi catedre, printre care cea de patologie experimentală și de bacteriologie și pentru care Victor Babeș primește titlul de profesor provizoriu (Colecția Muzeul Victor Babeș, nr. inv. 24).

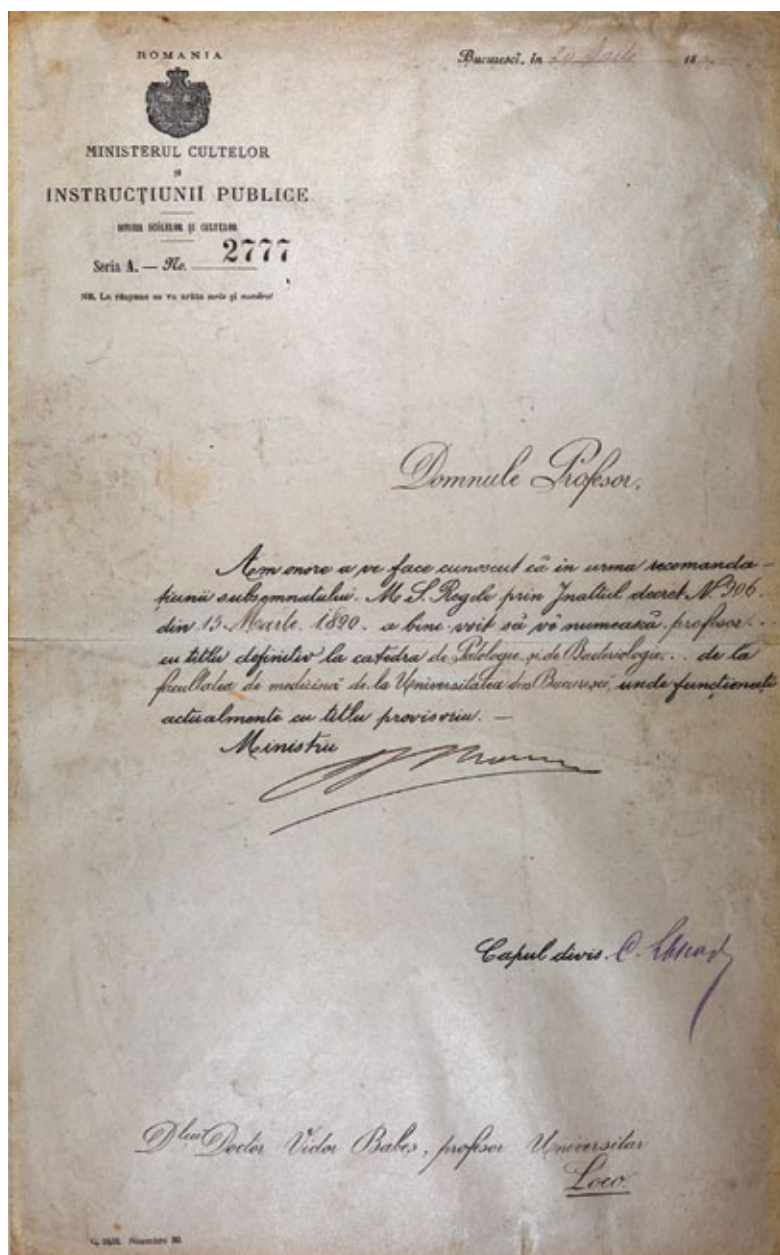


Figura 4. Decretul nr. 906 din 15 martie 1890 prin care Victor Babeș este numit profesor cu titlul definitiv la Catedra de patologie și de bacteriologie de la Facultatea de medicină din București (Colecția Muzeul Victor Babeș, nr. inv. 29).

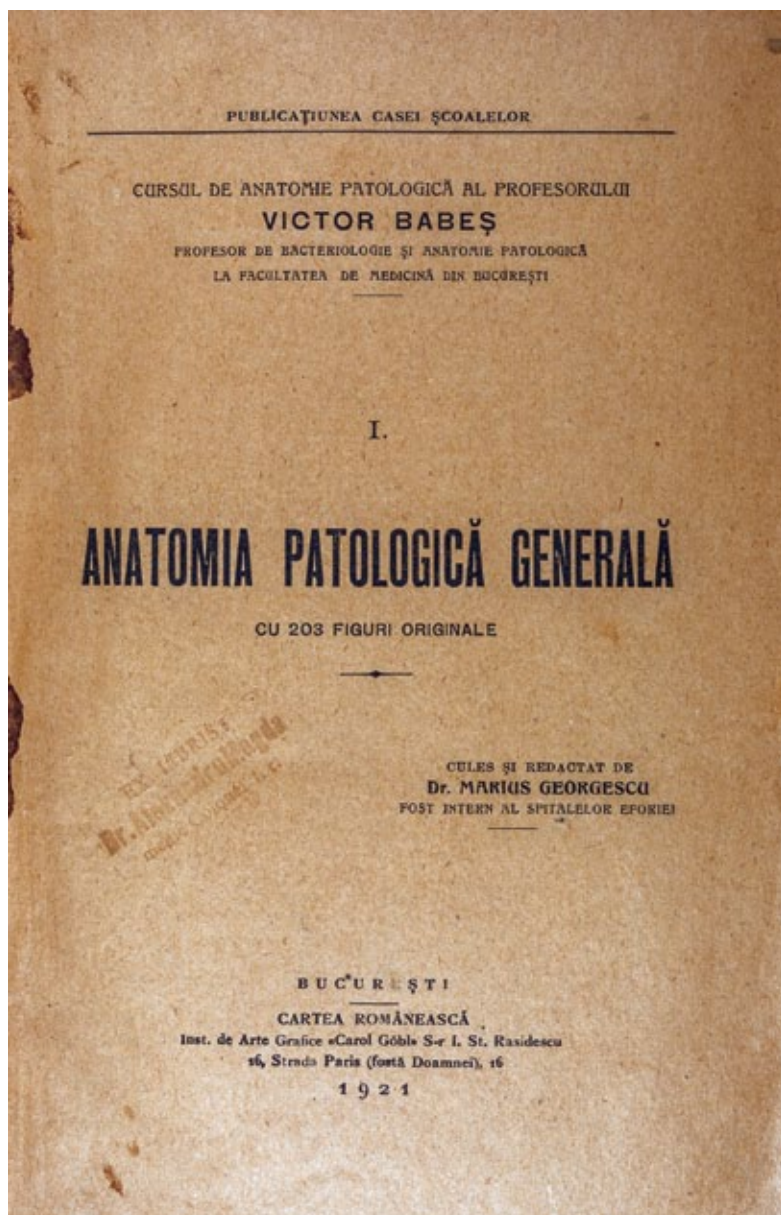


Figura 5. Cursul de Anatomie Patologică generală, 1921, București, Editura Cartea Românească (Colecția Muzeul Victor Babeș, nr. inv. 714).

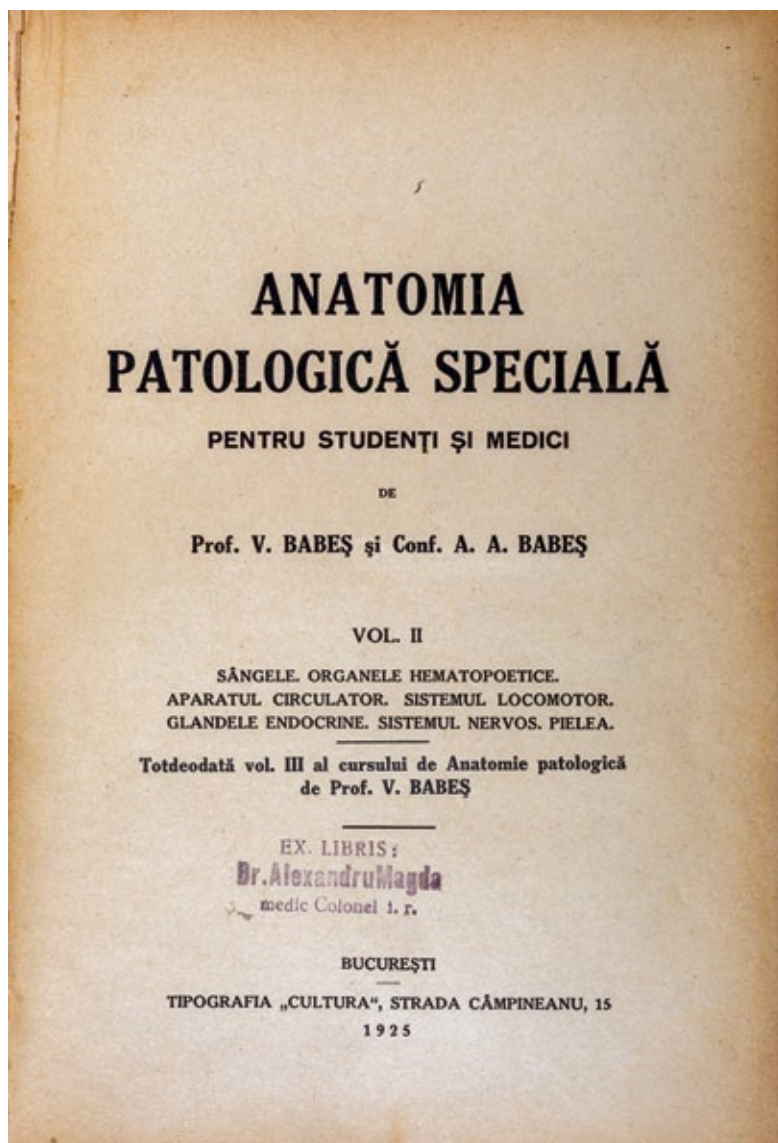


Figura 6. *Anatomie Patologică Specială pentru studenți și medici*, vol. II, 1925, București, Tipografia Cultura (Colecția Muzeul Victor Babeș, nr. inv. 714).

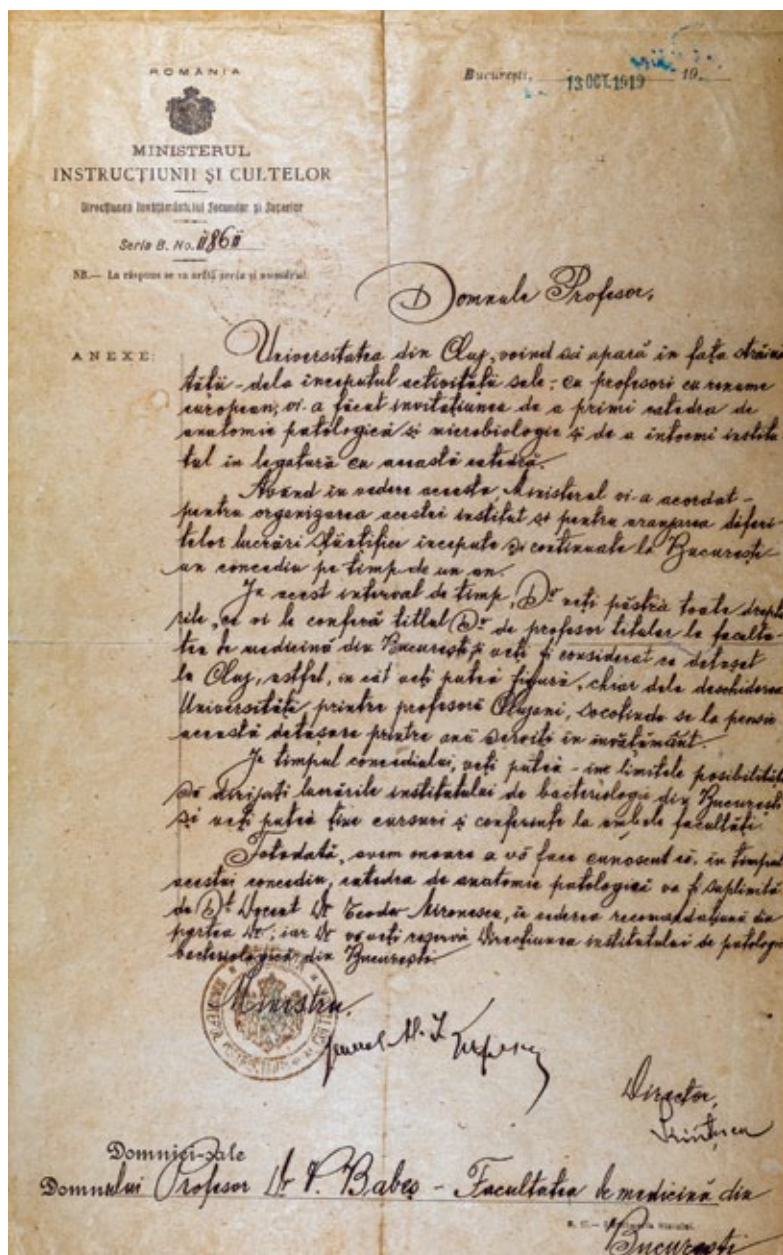


Figura 7. Adresă din 19 octombrie 1919 a Ministrului Instrucțiunii Publice și Cultelor prin care profesorul Victor Babes primește concediu de un an de la București pentru organizarea Facultății și a Institutului din Cluj (Colecția Muzeul Victor Babes, nr. inv. 564).

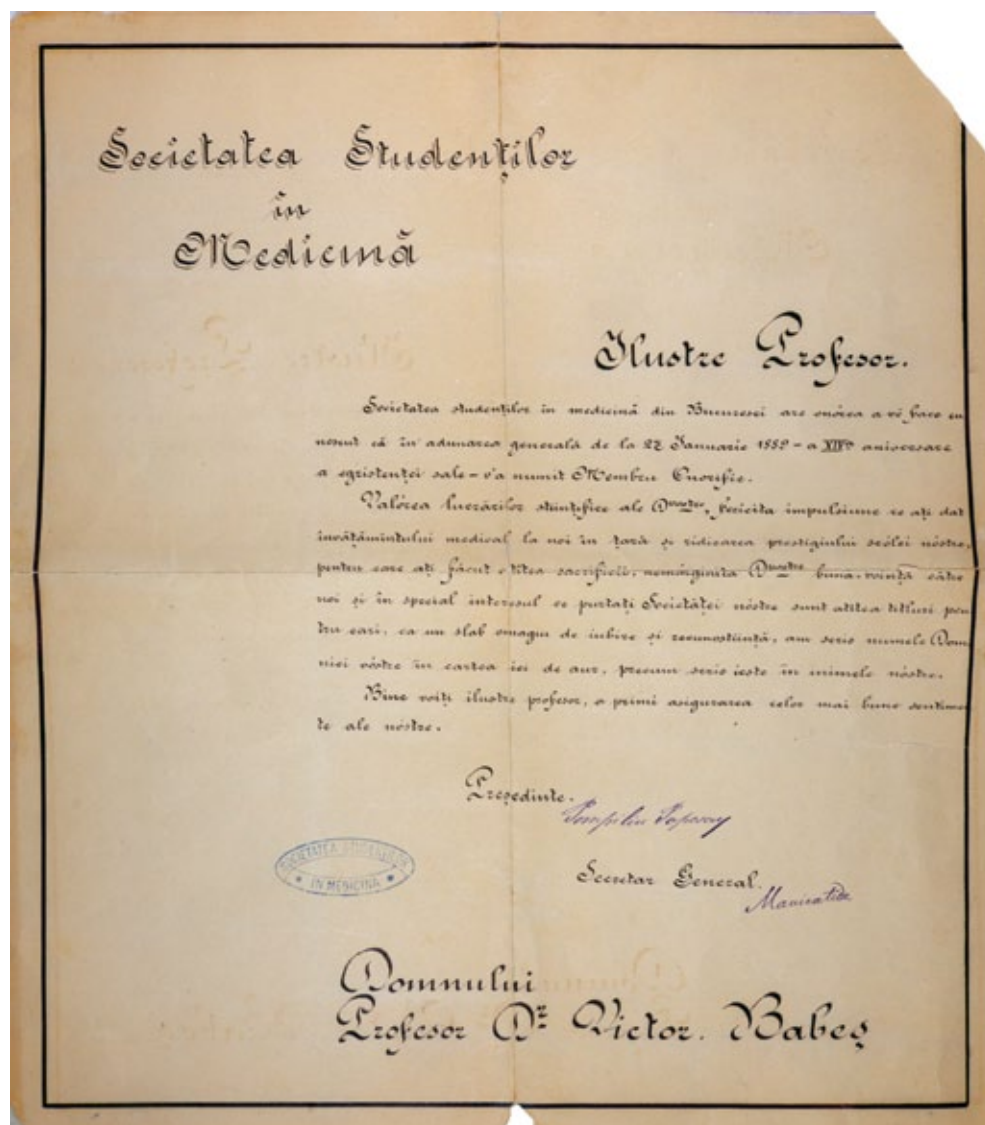


Figura 8. Manuscris prin care Societatea Studenților în Medicină din București îl numește pe profesorul Victor Babeș membru onorific (Colecția Muzeul Victor Babeș, nr. inv. 168).

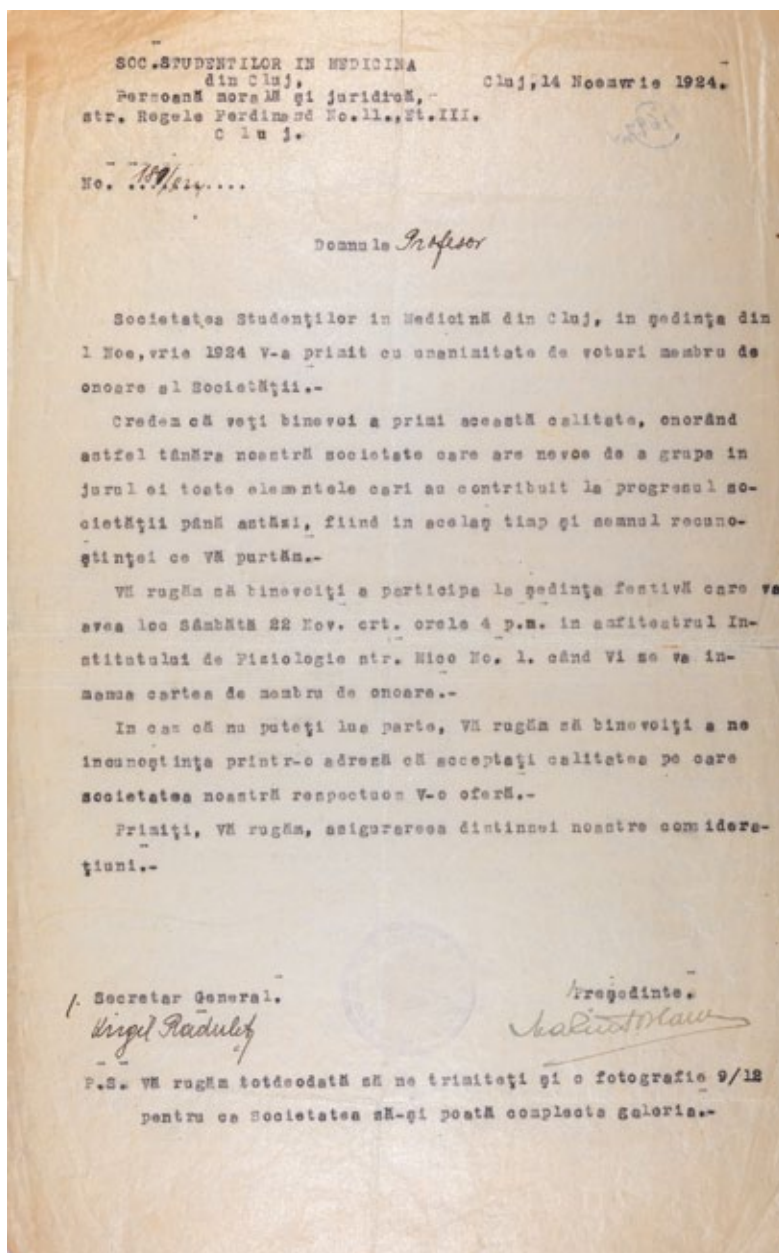


Figura 9. Document prin care Societatea Studenților în Medicină din Cluj îl numește pe profesorul Victor Babeș membru de onoare (Colecția Muzeul Victor Babeș, nr. inv. 169).



Figura 10. Profesorul Victor Babeș cu studenții promoției 1920/1921 în fața *Institutului de Bacteriologie și Patologie* din București (fără nr.).

LA „HANUL ANCUȚEI” O EXPERIENȚĂ CULTURALĂ ȘI GASTRONOMICĂ

Valentina BILCEA¹

Cuvinte-cheie: București; „Hanul Ancuței”; societate culturală; restaurant; perioada interbelică; Al.O. (Păstorel) Teodoreanu.

Keywords: Bucharest; „Hanul Ancuței”; cultural society; restaurant; interwarperiod; Al. O. (Păstorel) Teodoreanu.

Rezumat: *Articolul propune un fapt inedit de istorie culturală și de istorie locală, cea a Bucureștilui: relația dintre societatea academică „Divanul meșterilor și cărturarilor de la Hanu Ancuței”, un proiect original și unic în istoria literară, și un restaurant denumit Hanul Ancuței după romanul cu același titlu al lui Mihail Sadoveanu, local situat pe strada Izvor, o zonă dispărută în urma demolărilor. Folosind informații din documente de arhivă și din presa interbelică, am reușit să reconstituim întregul demers de înființare a societății intelectuale, dar interesul nostru în acest studiu este rezervat istoriei localului, acestei „cârciumi simbolice”, cum anunța presa, a cărei înființare și funcționare este justificată cultural.*

Un experiment cultural și gastronomic care a avut o durată de trei ani (1936-1938), cu participarea celor mai reprezentativi oameni de cultură ai momentului. Ei au proiectat o asociație academică menită să contribuie la „dezvoltarea întregii vieți artistice și literare, încurajarea noilor talente, purificarea limbii”, obiectiv stabilit printr-un statut redactat într-un stil arhaic, cronicăresc, de către secretarul societății, Al.O. Teodoreanu. Întreținerea și premiile acordate tinerelor talente din domeniul literaturii, artelor plastice (pictură și sculptură), muzicii și istoriei erau asigurate din veniturile obținute prin exploatarea acestui local, după modelul unui han din veacurile trecute, a cărui amenajare și exploatare reveneau Divanului. Iar studiul nostru reconstituie Hanul Ancuței: localul și amenajarea interiorului, condițiile exploatării lui de către un restaurator, deliciile oferite în meniu, oaspeții permanenți sau ocazionali. Hanul Ancuței a avut un scop cultural în peisajul gastronomic al Bucureștilui, a fost un experiment cultural, dar și un local select de „divertisment amical”.

Abstract: *The article focuses on an unusual fact from the cultural and local history of Bucharest: the relations between the academic society „Divanul meșterilor și cărturarilor de la Hanu Ancuței”, an original and unique project in literary history, and a restaurant called Hanul Ancuței after the eponymous novel by Mihail Sadoveanu, located on Izvor*

1. Universitatea din București, e-mail: valentinabilcea@yahoo.com

Street, in an area which got erased from the map of Bucharest after the demolitions. Using information from archival documents and the inter-war press, we have managed to retrace the entire process of setting up this intellectual society, yet our interest in this study lies mainly in the history of the place, this „symbolic pub”, as the press announced, whose establishment and operation was culturally justified.

This was a cultural and gastronomic experiment that lasted three years (1936-1938), with the participation of the most representative cultural figures of the time. They designed an academic association intended to contribute to „the development of the entire artistic and literary life, the encouragement of new talents, the purification of the language”, an objective set out in a statute written in an archaic style characteristic of the early Romanian chroniclers by the society's secretary, Al.O. Teodoreanu. The money for the maintenance and the prizes awarded to young talents in the fields of literature, fine arts (painting and sculpture), music and history were to be provided by the income obtained from the operation of this place, following the model of an old inn, whose arrangement and operation were the responsibility of the Divan. Thus, our study reconstructs the Ancuței Inn [Hanul Ancuței], its premises and interior design, the conditions under which it was run by a restorer, the gastronomic delicacies on the menu, as well as the permanent and occasional guests. The Ancuței Inn had a cultural purpose in the gastronomic landscape of Bucharest, it was a cultural experiment, but also a select place for „friendly entertainment”.

Restaurantul „Hanul Ancuței” a funcționat în peisajul gastronomic al Bucureștiului timp de trei ani (1936-1938) pe strada Izvor nr. 112. El a reprezentat o experiență culturală și gastronomică în peisajul Bucureștiului, în perioada interbelică, un fapt inedit de istorie literară și de istorie locală. Originalitatea este asigurată de legătura directă dintre acest restaurant-cârciumă din București și societatea culturală „Divanul meșterilor și cărturarilor și de la Hanu Ancuței”, care a înființat acest local, ce îi oferea un sediu și suport financiar, întrucât din veniturile obținute din exploatarea sa, această societate academică își îndeplinea scopul pentru care fusese creată.

Asemănarea cu hanul moldovenesc, cu același nume, devenit celebru prin opera lui Mihail Sadoveanu – volumul de povestiri *Hanu Ancuței*, apărut în anul 1928 –, nu este întâmplătoare, așa cum mărturisește scriitorul într-un articol, apărut în 1935: „*Hanu Ancuței*» e o rămășiță a trecutului care durează încă – vechiu popas de drumul mare – pe șoseaua națională, între Roman și Fălticeni [...]. Aici, într-o toamnă romantică din veacul trecut, s-au adunat meșteri și gospodari, ținând mare sobor despre întâmplări extraordinare care au fost cândva pe acele meleaguri și cinstind vin vechiu în oale nouă. Sfatul acela a fost consemnat într-o carte cu firma Hanului Ancuței. Aceiași firmă a fost adusă și în strada Izvor din București, din dragoste pentru cele frumoase și bune ale trecutului nostru. Cei care săvârșesc această bună faptă poftesc din nou, la alte sfaturi înțelepte, pe toți cei cari simt dragoste de trecut și cărora de asemenea le este plăcută îndeletnicirea veselă, în mare cinste la hanul de demult. Așijderea la hanul cel nou cu tocmeală veche, vor fi nelipsite prietenia și voia bună” (*Hanul Ancuței*, 1935, p. 2).

Despre importanța literară a acestei asociații s-a scris în treacăt (*Păstorel și corespondenții săi*, 1988; Krizsanovszki, 2010; Handoca, 1989; *Almanahul Literar*, 1980; *Album literar-gastronomic*, 1983; *Almanah Scînteia Tineretului*, 1990) sau a fost recunoscută nevoia unei „*interesante investigații*”, însă despre importanța cultural-gastronomică a Restaurantului „*Hanul Ancuței*” în istoria Capitalei nu s-a scris deloc. De aceea, studiul nostru încearcă să acopere o lacună despre acest caz inedit: un restaurant-cârciumă a cărui funcționare este justificată cultural, o societate culturală ce se autogestionează prin exploatarea unui local. Avem în vedere înființarea localului de către „*Divanul meșterilor și cărturarilor și de la Hanu Ancuței*”, amenajarea și modernizarea acestuia, exploatarea și rentabilitatea funcționării lui, oferta eno-gastronomică, sărbătoriri și serbări culturale organizate de „*Divan*”. Ce a fost Hanul Ancuței? O asociație „*academică*”, un experiment cultural, dar și un local select de „*divertisment amical*”.

„Hanul Ancuței” și „Divanul meșterilor și cărturarilor”

Mai întâi a fost societatea „*Divanul meșterilor și cărturarilor și de la Hanu Ancuței*”, înființată la București, cu sediul în str. Izvor nr. 112, înregistrată ca persoană juridică la Notariatul Tribunalului Ilfov, în ziua de luni, 11 noiembrie 1935 (Gheran, 1973). Motivul constituirii ei –mărturisit de Al.O. Teodoreanu, într-un interviu dat ziarului *Lumea*, în anul 1935 – a fost constatarea „*că prestigiul oamenilor de litere și al artiștilor noștri e sub nivelul mării, ceiace cu toții știam mai dinainte*” (*Divanul meșterilor și cărturarilor*, 1935, p. 4; *Album literar-gastronomic*, 1983, p. 290). Iar soluția acceptată de toți a fost înființarea acestei asociații culturale originale, ai cărei inițiatori au fost cei care vor deveni membrii consiliului de administrație sau ai Eforiei: Mihail Sadoveanu, ales președinte, Alexandru Oswald Teodoreanu, cunoscut ca Păstorel Teodoreanu – secretar, Mihai I. Kogălniceanu, nepot pe linie directă al omului politic și cărturarului Mihail Kogălniceanu – desemnat casier și Ștefan Lupașcu – administratorul societății („*Hanu Ancuței*” – *un cartier general*, 1936, p. 2).

„*Actul constitutiv*” (B.Na.R., Fond Mihail I. Kogălniceanu, dosar 332, f. 28-29, 30), cât și *Statutul Divanului meșterilor și cărturarilor de la Hanu Ancuței*” (B.Na.R., Fond Mihail I. Kogălniceanu, dosar 332, f. 35-38; dosar 1293 f. 1-10) stabilea scopul și obiectivele societății: „*Art. 2. – Scopul acestei societăți este: a) Propășirea și dezvoltarea întregii mișcări literare și artistice în România; b) Încurajarea tinerelor talente; c) Purificarea limbei românești; d) Participarea cât mai apropiată la toate manifestările artistice în domeniul frumosului și al plăcutului. Art. 3. – În întreagă activitatea ei, societatea se obligă a ține seamă de obiceiurile și tradițiunile românești, să păstreze specificul națiunii, căutând să așeze peste prăpastia deschisă între trecutul țării și așezămintele de azi, o punte care să lege trecutul cu prezentul. Toată această activitate urmează să se păstreze într-o atmosferă de veselie, voe bună și armonie*”. În cele 38 de articole, *Statutul* se referea și la componența și atribuțiile comitetului de direcție, modalitatea de alegere a membrilor fondatori și corespondenți, secțiunile asociației, programul de lucru, interdicția oamenilor politici de

a face parte din asociație, care însă era deschisă „*jupânițelor*” intelectuale, dar partea de interes pentru studiul de față este cea referitoare la susținerea financiară. Societatea se autofinanța, fiind interzisă orice subvenție sau donație din partea statului, autorităților locale sau a vreunei fundații, membrii ei nu plăteau cotizație, dar nici nu erau remunerați pentru serviciile lor (Art. 33 și Art. 34). În schimb, așa cum era precizat în *Statut*: „Art. 35. *Divanul Cărturarilor și Meșterilor trebuie să trăiască prin el însuși, plătinându-și cheltuielile sale pentru sediu, întreținere și sumele necesare pentru premii, subvențiuni sau burse din exploatarea unei cârciumi-restaurant numită Hanul Ancuței. Decorul hanului, cum și toată atmosfera sa va fi, pe cât cu putință, o reconstituire a unui han la drumul mare din secolele trecute. O comisiune specială competentă va da indicațiile necesare.* Art. 36. *Eforia are însărcinarea, prin chiar actul de fundare, de a lua măsurile necesare pentru realizarea acestui han și exploatarea lui, în tot timpul mandatului ei*” (B.Na.R., Fond Mihail I. Kogălniceanu, dosar 1293, f. 7”).

După deschiderea restaurantului-cârciumă „Hanul Ancuței”, „în sfintele sărbători” (decembrie 1935), mulțumiți fiind de „felul cum îl cercetează Bucureștenii”, era nevoie de elaborarea unui regulament, care se va intitula *Isvodul de mâncări și beuturi cu prețuluiiala lor aflătoare la Hanu Ancuței*. Cuprinzând și mai multe însemnări și stihuri despre ospete și meremetul lor, privind rânduiala mesei, cuviința și alte asemenea. Aceste toate fiind lăsate den bătrâni și cu sfințenie păzite în hrisoavele Hanului, tălmăcitu-s-au aci cu slovă nouă, spre obștească știință și luare aminte (B.Na.R., Fond Saint Georges, dosar 118, f. 278-281”), în fapt o broșură scrisă aproape în totalitate de Păstorel Teodoreanu.

Acesta începe cu un *Extras din Statutul Constitutiv al „Divanului Meșterilor și Cărturarilor de la Hanu Ancuței”*, fiind atent selectate doar acele articole care erau de interes pentru funcționarea Hanului. Cu siguranță, lui Mihail Sadoveanu îi aparține *Porunca Marelui Vornic, o Condică de Rânduială a Hanului*, în fapt norme privind relațiile dintre membrii „Divanului” la ședințele-ospăț ale acestora pentru ca să fie „nelipsite prietenia și voia bună”. Continuă cu *Hrisovul Vel Logofătului*, în „tălmăcirea” lui Păstorel, un cod al bunelor maniere care cuprinde „însemnări și stihuri [...] privind rânduiala mesei, cuviința și alte asemenea” în cadrul Hanului, formulate ca obiceiuri la care trebuie să renunți, dintre care amintim: „Oamenii care cetesc în timpul mesei nu digeră ceia ce cetesc și nu pricep ceia ce mănâncă” sau „Dacă aveți un invitat care își bagă cuțitul în gură, dați-i un briciu” sau „N-ați avut ades impresia la banchete, că mâncările au fost preparate de oratori și discursurile de bucătări?”. În *Isvod* găsim însemnări „lăsate den bătrâni” despre originile istorice ale Hanului, *Din ale Vistiernicului Mihai I. Kogălniceanu*, pe care le recitim inserate și în „fantezia în stil cronicăresc” intitulată *Originile istorice ale Hanului Ancuței*. Iar *Extras-uldin Pravila Hanului, de la Cristos 1935 leat* este un „cod penal” ce se referă, în zece articole, la infracțiunile sau faptele celor „ce strică datinele și rânduilele, făcând obicei nou, precum și [celor] ce fac zurbă și necuviinți prin hanuri, cârciumi, rateșuri, iarmaroace”, dar și pedepsele aplicate acestora. Partea în care *Paharnicul Hanului Ancuței* se adresează „cătreg beutorii de toate stările” cuprinde recomandările, cu siguranță tot ale lui Păstorel,

privind alegerea vinului și a altor băuturi potrivite mâncărilor sau momentului mesei. Acest regulament al „*Hanului Ancuței*” nu conține doar reguli referitoare la rânduiala mesei și cuviința mesenilor, ci și un meniu stabilit de membrii Eforiei „*Divanului*”, intelectuali rafinați și gurmanzi recunoscuți, intitulat *Izvodul mâncărilor și băuturilor*, având structura unui meniu obișnuit, cu diferite categorii detaliate de mâncăruri, vinuri din Crama Vornicului, alte feluri de băuturi și „*licoruri*”, însoțite de prețuri.

„*Hanul Ancuței*” – un local original

Restaurantul „*Hanul Ancuței*” a funcționat într-un spațiu situat la „*parterul de la dreapta intrării în Coloseul Bragadiru* (fost GIB)”, în strada Izvor nr. 112, care fusese pus în acest scop la dispoziția „*Divanului*”, în mod gratuit, de către proprietarul Fabricii de Bere „*Bragadiru*” (B.Na.R., Fond *Mihail I. Kogălniceanu*, dosar 4, f. 27). Locul se afla la marginea Capitalei, în apropiere de Ștrandul Bragadiru și de Stadionul A.N.E.F., zonă care nu mai există, fiind distrusă în urma acțiunilor de demolare din timpul regimului comunist pentru a face loc clădirii Parlamentului.

Localul fusese obținut de „*Divan*”, în mod gratuit, cu întregul mobilier, veselă și tacâmuri, și a fost dat spre exploatare unui antreprenor, specialist în domeniul gastronomiei. Era compus din trei încăperi denumite: *Sala gotică* sau *Vasile Lupu*, *Sala moldovenească* sau *cârciuma* și *Sala Divanului* sau a *ctitorilor* care era pusă la dispoziția membrilor societății pentru ședințe și alte întâlniri. Localul avea la subsol un beci sau hrubă, iar în spatele acesteia, separată printr-o ușă masivă de fier forjat, se afla o încăpere numită *tainiță* pentru ședințele secrete. În afară de acestea, la intrarea în local se afla un vestibul înghesuit, care a fost lărgit ulterior, și din care se făcea intrarea atât în *Sala gotică*, cât și în *cârciumă*, dar și spre beci, bucătărie și toaletă. O schimbare are loc un an mai târziu, când a fost introdusă o „*instalație modernă de aer condiționat*”, în fapt câte un ventilator electric în fiecare încăpere, precum și încălzire centrală în „*vechea hrubă*”, ce au sporit confortul (Reclamă, 1935a, p. 5).

Reconstituirea „*unui han la drumul mare din secolele trecute*”, așa cum era stipulat în *Statut*, era greu de realizat. Cu un han moldovenesc, precum „*Hanul Ancuței*” care l-a inspirat pe Sadoveanu, avea în comun *cârciuma* și *hruba* străjuită de o poartă plină de rugină. Pentru a-l aduce cât mai aproape de aspectul unui vechi han, la realizarea restaurării și amenajării interioare a imobilului s-a lucrat cu talentatul decorator Costache Popa, ginerele lui Mihail Sadoveanu, recomandat chiar de către marele scriitor (Kogălniceanu, 1983, p. 76)².

Folosindu-ne de puținele informații furnizate de sursele din epocă, încercăm să reconstituim interiorul Restaurantului „*Hanul Ancuței*”, unde – așa cum scria presa –

2. Costache Popa (1905-1981), soțul Profirei Sadoveanu, era decorator, impresar și traducător din engleză. Într-o scrisoare trimisă lui Mihail Kogălniceanu, Mihail Sadoveanu îi mulțumea acestuia pentru „*tot sprijinul pe care-l dai lui Costache Popa. Să știi că e un priceput și dibaci decorator și l-ai putea întrebuința la «Hanul Ancuței» în direcția aceasta*”.

„drumeții – răpiți de decor – se gândesc cu melancolie și la trecut, închis și el într-o hrubă[...] unde-i bine să te duci din când în când cu felinarul în mână, cercetând cu ochii mici umbrele de odinioară” (Din viață... și din cărți, 1937, p. 1). La decorarea interiorului au fost folosite rogojini și papornițe (B.Na.R., Fond Mihail I. Kogălniceanu, dosar 1049, f. 1^v), pe pereții văruiți în alb erau tăblițe cu citate *Din ale Vistiernicului* Mihai Kogălniceanu (Kogălniceanu, 1937, p. 7) și *Din Hrisovul Vel Logofătului* Păstorel Teodoreanu, din care „mai înveți și câteva lucruri carele nu se poate să nu-ți folosească în viață” (La «Hanul Ancuței», 1936, p. 2). Ulterior, pentru decor au fost donați doi cocoși de munte împăiați, de către dr. Ieronim Stoichiță (B.Na.R., Fond Mihail I. Kogălniceanu, dosar 1252, f. 4), a fost achiziționat un drapel încadrat în ramă cu geam (B.Na.R., Fond Mihail I. Kogălniceanu, dosar 1252, f. 17), iar pentru a o readuce pe Ancuța de odinioară a fost cumpărat de la Mihail Sadoveanu tabloul *Ancuța* (B.Na.R., Fond Mihail I. Kogălniceanu, dosar 1049, f. 50).

Societatea „*Divanul meșterilor și cărturarilor de la Hanul Ancuței*” a fost înscrisă la Tribunal, în 11 noiembrie 1935, cu „N. Aut. 36240”, având un capital social de 40.000 de lei, sumă încasată de la persoanele înscrise în societate – dar nu cu titlul de taxă de înscriere, întrucât acest lucru era interzis prin *Statut* – care contribuiau cu câte 2.000 de lei fiecare (B.Na.R., Fond Mihail I. Kogălniceanu, dosar 1049, f. 1). Asociația nu era una comercială, „nu va face import, nici export, nici transfer de devize. Va îngriji de propășirea mișcării literare și artistice” (*Divanul Cărturarilor*, 1935, p. 1). Dar, avea nevoie de capital pentru amenajarea hanului și pentru cumpărarea inventarului necesar funcționării restaurantului-cârciumă. Insuficient, acest capital a fost completat cu un împrumut cu chitanță provizorie acordat de Fabrica de Bere „*Bragadiru*” (30.000 lei, la 20 decembrie 1935) (B.Na.R., Fond Mihail I. Kogălniceanu, dosar 1049, f. 2). Prin grija administratorului Ștefan Lupașcu, societatea a cumpărat toate obiectele de inventar necesare bucătăriei unui restaurant de categoria a I-a, așa cum aflăm din Registrul financiar, toate fiind achiziționate până la deschiderea restaurantului, la 28 decembrie 1935 (B.Na.R., Fond Mihail I. Kogălniceanu, dosar 1049, f. 1^v-3^v)³.

Restaurantul „*Hanul Ancuței*” a fost dat în exploatare de „*Divanul meșterilor și cărturarilor*” unui specialist, care acorda anual societății academice o cotă parte din veniturile obținute. „*Este ceia ce o deosebește de celelalte societăți similare ale căror venituri provin exclusiv din vistieria statului sau din pomana publică* – declara Păstorel Teodoreanu. *Nici pomană, nici politică, cu asta pornim la drum*” (D. Păstorel Teodoreanu despre ..., 1936, p. 6). În primul an de funcționare, restaurantul a fost concesionat cunoscutului restaurator Nicolae Ionescu, cel care exploatase, începând din 1926, alături de frații săi (Mielu și Mihai) cunoscuta Berărie „*Gambrinus*” (Paraschiv, Iliescu, 1979, p. 239). Contractul, încheiat între administratorul „*Divanului*”, Ștefan Lupașcu, și Nicolae Ionescu (valabil între 17 decembrie 1935 și 26 octombrie 1936), prevedea darea în folosință a

3. Toate obiectele de inventar cu prețurile de cumpărare sunt înscrise în Registrul financiar de venituri și cheltuieli al „*Divanului*”.

localului cu tot mobilierul, vesela și tacâmurile, proprietate a Fabricii de Bere „Bragadiru”, care fuseseră cedate asociației. Obligația contractantului era de a deschide un „restaurant de primul rang” până cel târziu la 28 decembrie 1935. Pentru local, restauratorul plătea o chirie lunară ce a fost stabilită la 10.000 de lei. Pentru mobilier și inventarul restaurantului, achita Fabricii „Bragadiru” 100.000 de lei drept fond de garanție. Obligațiile asumate de contractant erau de a asigura întreținerea localului (încălzit și iluminat), căci impozitele către stat și administrația orașului erau obligația asociației. Aceasta se implica direct și în stabilirea meniului, impunând ca, zilnic, cel puțin două mâncăruri să fie moldovenești, iar vinul, berea și alte băuturi să fie cumpărate exclusiv de la fabrica de Bere „Bragadiru” și să fie vândute cu un adaos comercial de minimum 100%. Așa cum era stabilit și prin *Statut*, restauratorul plătea societății culturale o cotă parte din profit. Dacă încasările scădeau era dreptul contractantului să înceteze exploatarea localului sau să restrângă afacerea (B.Na.R., Fond Mihail I. Kogălniceanu, dosar 4, f. 27-28).

Nu avem cunoștință despre celelalte două contracte încheiate de „Divanul meșterilor și cărturarilor” cu restauratorul Al. Dumitrescu (Cosma, 2009, p. 524)⁴, știm doar că primul contract al acestuia a fost semnat în 24 septembrie 1936 (valabil până la data de 24 septembrie 1937) (B.Na.R., Fond Mihail I. Kogălniceanu, dosar 1049, f. 44^v), iar următorul a expirat în octombrie 1938. Clauzele acestora presupunem că nu s-au schimbat, întrucât s-au păstrat consemnate în Registrul financiar obligațiile către asociație și Fabrica de bere „Bragadiru”.

Respectând condițiile stipulate în „aranjament”, „Hanul Ancuței” și-a deschis porțile în ziua de 28 decembrie 1935, „la ceasul șapte seara, cu lumină multă de făclii și lumânări și în sunetul lăutarilor”; iar presa anunța: „Mâncărurile vor fierbe în oale, gătite fiind de vestiții Frații Ionești și vinurile vechi din viile bătrânești vor răcori și mulțumi pe oaspeți care se vor îngrămădi să-și mulțumească pofta pânteceului și setea gâtulejului” (Reclamă, 1935b, p. 2). Nu s-a păstrat descrierea atmosferei la deschiderea celui „mai original local” (Reclamă, 1935a, p. 5) din București. Putem doar presupune că au fost de față toți membrii „Divanului”, că s-au rostit discursuri de către membrii Eforiei în care au arătat scopul acestei asociații, că mâncărurile și băuturile au fost binecuvântate de un preot și că s-a petrecut până în zori cu lăutari. Sau putem doar presupune că atmosfera s-a repetat la redeschiderea „Hanului Ancuței” din 24 octombrie 1936 (Reclamă, 1936, p. 2), fiind descrisă într-un articol din presa vremii. La această petrecere au fost prezenți „aproape toți meșterii”, cu totul 90 de invitați (AIFK, dosar 1049, f. 33). Tradițiile românești au fost respectate „cu sfințenie”, întrucât „vinul era slujit în căni de lut, fripturile – pe fund, fructele – în coșuri de pae”. Cei care au băut vin ajutau la „dezvoltarea întregii mișcări literare și artistice din țara românească”, iar frumoasele Ilene Cozânzene goleau „ceștile de «Bogdana» pentru «purificarea limbei românești»”. Astfel, decreta autorul, „în hruba

4. Al. Dumitrescu alături de C. Oprea au deschis ulterior Restaurantul „Dorul Ancuței”, în strada Alex. Lahovary nr. 25.

veche de la «Hanul Ancuței» se uită atât de bine necazurile, încât numai în zorii zilei te mai poți hotărî să părăsești ulcica răcoroasă cu vin” și să pornești spre casă „alt om. În așa măsură [...] încât ai nevoie de [...] două cărări: una pentru tine și cealaltă cărare pentru omulălăaltu carele ai devenit” (La «Hanul Ancuței», 1936, p. 2).

După reînnoirea contractului cu restauratorul Al. Dumitrescu, „complet înfrumusețat”, Restaurantul „Hanul Ancuței” s-a redeschis în 19 octombrie 1937, fiind „locul de întâlnire al Elitei Capitalei” (Reclamă, 1937, p. 4). Viața acestui original local bucureștean se încheie un an mai târziu, pe locul acestuia, Fabrica de Bere „Bragadiru” va deschide un nou restaurant, „Hanul lui Vasile Lupu”, în 29 octombrie 1938, oferind oaspeților „la dejun și seara, bucătărie moldovenească și grătar” (Reclamă, 1938, p. 17).

Restaurantul-cârciumă „Hanul Ancuței” a fost timp de trei ani un local al elitei Capitalei, al celei intelectuale, dar și a celor cu stare materială, al „boierimii bucureștene”, pentru că „prețuluiiala” la Han era cam piperată; sau cum a rămas în amintirea celor care au locuit pe strada Izvor, în vecinătatea acestuia: „Crâșmă, nenicule, nu glumă. Aici veneai ori în birjă, ori cu mașina mică; pe jos niciodată” (Gheran, 2017, p. 41).

Ce-i atrăgea pe toți? Pe scriitori și artiști, atmosfera de voie bună întâlnită la „hanul cel nou cu tocmeală veche”, diferită de cea a cafenelelor literare din epocă. Această particularitate este surprinsă și în „oda bahică” a lui Cezar Cristea, „Hanul Ancuței” (de la București), dedicată lui Păstorel Teodoreanu și Mihail Sadoveanu, din care cităm: „Căci «Hanul Ancuței» e-un rai/ De cântec, de șotii și trail!” (Cristea, 1936, p. 6).

Plăcerea de a mânca și entuziasmul bahic erau satisfăcute de specialitățile culinare „fără rival”, udate de vinuri bătrânești din cele mai renumite podgorii. Acestea se regăsesc în meniul restaurantului, întocmit în cele mai mici detalii de către membrii Eforiei „Divanului”, sub numele arhaic de *Isvod de mâncări și beuturi cu prețuluiiala lor aflătoare la Hanu Ancuței*, care cuprinde, așa cum am menționat deja, un „Izvod al mâncărilor” și „Izvodul băuturilor”. Comparăția între acest act constitutiv, păstrat în arhiva *Divanului*, și *Meniul zilnic* oferit consumatorilor de către Frații Ionescu (B.Na.R., Fond Mihail I. Kogălniceanu, dosar 8, f. 37-38^v; 416, f. 97-98^v) sau Al. Dumitrescu, relevă multele asemănări, chiar dacă obligația asumată prin contractul de închiriere era doar aceea de a servi zilnic „cel puțin două mâncăruri caracteristice moldovenești”.

Meniul cuprindea mâncăruri, majoritatea de „Pescărie”, precum: Icre de știucă nepreparate, de crap sau de Manciuira, Crap pescăresc, Marinată de nisetru, de cegă sau de crap, Ghiveci de morun, Scrumbii de Dunăre à la grec, Șalău sau păstrăv rasol cu unt și cartofi, Filet de șalău augratin, Păstrăv meuniere, Salată de cherchi, Batoc de morun afumat, Pană de somn cu mămăliguță. Se adăugau „Răciturile” sau „Mâncări reci”: Pâté de foies gras, Salam de Sibiu, Piept de găscă afumat, Salată de andive cu curcan, Curcan rece cu aspic, Șuncă rece cu aspic, dar și Pâté de iepure, Marinată de prepeliță, Limbă afumată sau Piftie de curcan sau de purcel. Lista este completată de „Brânzeturi” românești, precum cașcaval simplu, la capac sau pané, Schweitzer indigen sau pané, brânză albă, iaurt, smântână sau lapte covăsit, dar și de import: Cremă de Olanda, Cammenbert

Brie, Trapist, Gervais; „*Salate*”, fie verde, de andive, de roșii, de castraveți, de varză roșie, de sfeclă sau Orientală, fie „*murături în apă*” – castraveți acri – ori „*în oțet*” – gogoșari; „*Mâncări de ouă*”, precum: Jumări simple sau cu brânză, Ochiuri la capac sau cu șuncă, Omletă simplă sau cu parmezan, ouă fierte.

Specialitățile culinare, pentru care „*Hanul Ancuței*” era renumit, erau mâncărurile românești, în *Isvod* numite „*Felul zilei*”, precum „*Specialitățile de mâncări moldovenești*”: Pui cu smântână (luni), Pârjoale de pasăre (marți), Clapon gătit moldovenește (miercuri), Chifteluțe marinate (joi), Ciuperci cu smântână (vineri), Sărmăluțe în verdețuri moldovenești cu smântână (sâmbătă) și Paschet de pasăre (duminică); dar și „*Mâncare de la Ciaun (Plat du jour)*”: Foies gras cu ciuperci și sos Madera sau Epure cu măsline; și mai ales „*Grătar (la orice oră)*” sau „*Grătar neîntrecut*” – cum anunțau reclamele: Pui de primăvară la frigare, preparate de purcel la frigare (mușchiuleț, cârnați, rinichi), sau de vacă și vițel (antricot, ficat de vițel), Frigărui asortate sau de momițe, Fudulii de berbec, Miel la frigare, Ficat de gâscă la grătar.

Desertul nu era prea diversificat, hanul oferea o gamă redusă de prăjituri: Tort de nuci cu rom, Charlotă de mere à la Russe sau Macaroane à la Tivoli. Recomanda, în schimb, fructe și compoturi: compot de piersici de California, de ananas, de caise, de mere, de pere, de prune sau asortat, banane, portocale și Salată de portocale sau Salată de fructe cu liqueur.

Cafeaua nu putea să lipsească din menu: fie turcească mare sau mică, Marghiloman și Trancu-Iași, fie Schwartz, mazagran sau la filtru.

Secțiunea din menu rezervată „*Diferitelor băuturi*” cuprindea: „*Vinurile Hanului*”, Aperitive, Liqueurs și Cognac, Champagnes și Ape minerale. Nu știm ce soiuri corespund denumirilor date vinurilor din „*Crama Vornicului*” prezentate în „*Izvodul băuturilor*”: „*Crăișoru*”, „*Piscul Roș*”, „*La trei Nuci*”, „*Starețul*” sau „*Bogdana*”, dar înțelegem mai bine oferta de vinuri albe și vinuri negre din menu: Șorțuleț (Turburel), Dorul Ancuței (Vin de masă 1934), Lacrima Fetei (Viță de Champagne 1932), Dealul Cremenii (Riesling 1931), Năbădăiosu (Sauternes 1929), Râpa Babei (Ravac 1932), Tabla Bolocanului (Bordeaux 1929). Oferta de aperitive, liqueurs și Cogniac indigene și străine, era variată și selectă: de la țuică bătrână, mastică, șpriț și mișmaș, la Vermouth, Malaga, Madera, Fernet, Porto, Dubonnet, Benedictine, Chartreux, Pipermint, Whisky White Label sau Black White, Cognac Martel, Henessy, Courvoisier, Cointreau, Naville. Champagnes erau nelipsite la ocazii: Rhein Very Dry, Rhein Nature, Mott 1914, Mott extra Dry, Saint-Morceaux, Capșa Demi-Sec (*Album literar-gastronomic*, 1983, p. 112-123)⁵. Pentru cei ce nu doreau o experiență bahică, meniul conținea „*Ape minerale*”: Borviz Borsec, Buziaș, Matild, de Covasna, Perla de Bodoc și Sifon. Și, așa cum stipula contractul de închiriere, pentru că toate băuturile și vinurile „*ce se vor desface în local vor fi exclusiv Bragadiru*” (B.Na.R.,

5. Păstorel Teodoreanu a întocmit un dicționar de „*Băuturi de tot felul pentru toate mâncărurile*”, util pentru înțelegerea originii acestora.

Fond Mihail I. Kogălniceanu, dosar 4, f. 27^v), berea, „Băutură Nemțească”, era tot „de la Bragadiru”.

Toate aceste atracții culinare erau completate de muzica tarafului de lăutari condusă de Nae Chitaristul (Reclamă, 1936, p. 2) sau de Constantin (Costică) Urziceanu (Reclamă, 1937, p. 4).

„Hanul Ancuței” a fost gândit ca un restaurant de categoria I dar, conștienți de imposibilitatea respectării acestei clauze contractuale de către restauratorul care exploata localul, această condiție a fost suprimată (B.Na.R., Fond Mihail I. Kogălniceanu, dosar 4, f. 28)⁶. Comparând meniul și prețurile de la „Hanul Ancuței” cu meniul unui restaurant de rangul I, constatăm că, deși nu s-a încadrat niciodată în această categorie, prețurile operate erau dacă nu compatibile, „cam piperate”. Nivelul mare al prețurilor era justificat de „Divan” prin impunerea de către autorități a unei taxe de comerț mult prea ridicate (B.Na.R., Fond Mihail I. Kogălniceanu, dosar 421, f. 127). Sau „prețului la Han [...] cam piperat” era motivată cultural de unul dintre oaspeții localului: „Să plătești doi galbeni sticla de «Crăișor», dar să nu-ți pară rău, fiindcă în chipul următor încurajezi tinerele talente.[...] nu-ți este îngăduit să te mănii și să ocărăști deoarece toți oșpeții plătit-au în tăcere, gândindu-se la voroava Marelui Vistiernic [corect, Logofăt n.n.] că «tot mai ieftin e birtul ca farmacia»” (La «Hanul Ancuței», 1936, p. 2).

Deschiderea restaurantului-cârciumă „Hanul Ancuței” a avut un scop cultural în peisajul gastronomic al Bucureștiului. În afară de întâlnirile periodice ale membrilor „Divanului meșterilor și cărturarilor” în sala destinată acestora, hanul a fost rezervat și pentru banchete sau mese oficiale, cu meniuri speciale și discursuri ale organizatorilor.

Ar fi de amintit sărbătorirea unoradintre membrii „Divanului meșterilor și cărturarilor”, acesta fiind un gest de apreciere a activității lor. Unul dintre ei a fost chiar A.I.O. Teodoreanu, „laureat al Premiului Național pentru proză, pe anul 1937”, labanchetel omagial din 18 iunie 1937, fiind invitate peste 85 de persoane, între care și Șerban Cioculescu, de la care s-a păstrat această relatare (Cioculescu, 1975, p. 248-249). Sărbătorit de prieteni a fost și sculptorul Oscar Han pentru întreaga sa activitate artistică, dar mai ales pentru realizarea statuii lui Mihail Kogălniceanu, comandată de Fundația culturală condusă de „vistiernicul Divanului” Mihai I. Kogălniceanu, masă festivă organizată în seara de 2 decembrie 1936, de la care s-a păstrat doar discursul sărbătoritului, pledoarie pentru „meșteșugul” sculpturii și mulțumire pentru stimularea „posibilităților de creație ale artiștilor de pe meleagurile noastre” (B.Na.R., Fond Mihail I. Kogălniceanu, dosar 230, f. 20-21).

6. Art. 7 din contractul încheiat între „Divan” și N. Ionescu, la 17 decembrie 1935: „În cazul în care dumneavoastră nu vă conformați obligațiunei esențiale de a avea restaurant de prim rang în localul ce vă încredințăm [...]. Suntem în drept, în urma constatării făcută de comitetul Asociației Divanului Meșterilor și Cărturarilor de la Hanul Ancuței, a vă retrage fără nici o formalitate avantajele de v-am acordat, reluându-ne localul și obiectele mobile”.

Scopul deschiderii restaurantului-cârciumă „Hanul Ancuței” a fost nu doar de a funcționa ca loc de divertisment amical pentru membrii „Divanului meșterilor și cărturarilor”, ci de a oferi veniturile necesare pentru „încurajarea tinerelor talente”, a celor „slabi și sfioși” și pentru premiarea „operelor meritorii” (B.Na.R., Fond Mihail I. Kogălniceanu, dosar 230, f. 2) în toate domeniile de activitate intelectuală. Secțiunile care acordau premii, ușor diferite față de cele stabilite prin *Statut* (Art. 25), erau: proză și poezie, pictură și sculptură, muzică, științe istorice și un premiu special pentru hipism. Iar valoarea fiecărui premiu era de 5.000 de lei.

Decernarea premiilor a atras atenția presei în anul 1936 (Premiile «Hanului Ancuței», 1936, p. 2) și în anul 1938 (S-au decernat premiile ..., 1938, p. 2), aceasta fiind generoasă cu știri despre serbare și laureați. În schimb, în anul 1937 (B.Na.R., Fond Mihail I. Kogălniceanu, dosar 1051, f. 48), acordarea premiilor a fost complet ignorată de presă, singurele informații fiind furnizate de Registrul financiar al „Divanului”, care consemnează că au fost plătite sumele cuvenite câștigătorilor, lipsa relatărilor din presă putând fi explicată prin faptul că pentru mulți dintre artiștii nominalizați, necunoscuți în cercurile literare și artistice, premiul era destinat mai mult promovării și afirmării lor.

Necesară și interesantă ar fi menționarea numelor premiaților, unii dintre ei devenind cunoscuți în domeniile lor, în perioada postbelică, dar dintre ei puțini și-au înscris acest premiu în biografia lor. Alții au rămas necunoscuți, fie pentru că au emigrat, activitatea lor fiind ignorată de regimul proletar, fie pentru că au fost eliminați de noua putere.

În literatură, au fost premiați George Lesnea și Lucia Demetrius (1936), Ilariu Dobridor/ Constantin Iliescu Cioroianu (1937), Cicerone Theodorescu și Emil Botta (1938); pentru sculptură au primit premii: Ion Irimescu (1936), Florea Stoica (1937) și Ion Lucian Murnu (1938); pentru pictură: Gheorghe Vânătoru (1936), Constantin Pantelimon (1937) și Petru Suci (1938); pentru activitatea muzicală: Constantin Silvestri (1936), Paul Constantinescu (1937) și Nicolae Brânzeu (1938), iar pentru studii istorice: asistentul ieșean Constantin Andreescu (1936), cunoscutul istoric al Bucureștiului George D. Florescu (1937) și istoricul relațiilor româno-ruse Gheorghe Bezviconi (Beziconi; 1938). Un premiu special a fost acordat pentru hipism.

În concluzie

Considerăm că scopul declarat de către inițiatorii acestei originale și unice societăți culturale, „Divanul meșterilor și cărturarilor de la Hanu Ancuței”, care a funcționat timp de trei ani, a fost realizat. Intelectuali reprezentativi ai perioadei interbelice au conlucrat într-o atmosferă de voie bună și armonie la dezvoltarea culturii române, conservând trecutul și privind spre viitor. Au investit încredere și au investit financiar în tineri artiști și scriitori români, iar această „afacere” culturală a devenit „un cartier general al sensibilității românești”, după cum mărturisea Al.O. Teodoreanu («Hanu Ancuței»- un cartier general, 1936, p. 2).

BIBLIOGRAFIE / BIBLIOGRAPHY

Arhive / Archives

B.Na.R., Colecții Speciale, Arhiva Istorică, Fonduri: Mihai I. Kogălniceanu, dosarele: 4, 8, 230, 332, 416, 421, 1049, 1051, 1252 și 1293 și Saint Georges, dosar 118.

Izvoare / Sources

***, 1983, *Album literar-gastronomic*, editat de revista „Viața Românească”, București.

***, 1990, *Almanah Scînteia Tineretului*, editat de ziarul „Scînteia Tineretului”, București.

***, 1980, *Almanahul Literar*, editat de revista „Viața Românească”, București.

Periodice / Magazines

„«Hanu Ancuței» – un cartier general al sensibilității românești. Precizările d-lui Al.O. Teodoreanu”, 1936, în *Gazeta. Cotidian de seară*, an. III, nr. 686, 27 iulie 1936, p. 2.

„D. Păstorel Teodoreanu despre arta ospățului ... La revedere, la Hanu-Ancuței! ...”, 1936, în *Dimineața*, an. 32, nr. 10424, 2 ianuarie 1936, p. 6.

„Din viață... și din cărți. Cei doi Kogălniceanu”, 1937, în *Adevărul Literar și Artistic*, an. 18, nr. 840, 10 ianuarie 1937, p. 1.

„*Divanul Cărturarilor*”, 1935, în *Argus*, an. 25, nr. 6782, 15 noiembrie 1935, p. 1.

„Divanul meșterilor și cărturarilor dela hanul Ancuței. Cum s-a pus temelia «soborului jupânițelor», fără feminism și eufemism. «Luna Iașilor» luată pe sus și de sus. «Marele logofăt» Păstorel Teodoreanu vestește ieșenilor multe și mărunte dela noi și aiurea”, 1935, în *Lumea*, an XVIII, nr. 5239, 14 octombrie 1935, p. 4.

„Hanul Ancuței”, 1935, în *Epoca*, nr. 2074, 29 decembrie 1935, p. 2.

„La «Hanul Ancuței»”, 1936, în *Lumea*, an. XIX, nr. 5555, 28 octombrie 1936, p. 2.

„Premiile «Hanului Ancuței»”, 1936, în *Curentul*, an. 9, nr. 3012, 22 iunie 1936, p. 2.

„S-au decernat premiile divanului «Hanul Ancuței»”, 1938a, în *Curentul*, an. XI, nr. 3757, 19 iulie 1938, p. 2.

Cristea, C., 1936, „Hanul Ancuței”, în *Vremea*, an. IX, nr. 421, 19 ianuarie 1936, p. 4.

Gheran, N., 1973, „Mihail Sadoveanu «Divanul cărturarilor, meșterilor și jupânițelor de la Hanul Ancuței»”, în *Tribuna*, an. 17, nr. 49, 6 decembrie 1973, p. 14.

Kogălniceanu, I.M., 1983, „O scrisoare necunoscută...”, în *Viața Românească*, an. 78, nr. 3, 1983, p. 76.

Kogălniceanu, M.I., 1937, „Originile istorice ale Hanului Ancuței”, în *Adevărul Literar și Artistic*, an. 18, nr. 839, 3 ianuarie 1937, p. 7.

Reclamă, 1935a, în *Universul*, an. 52, nr. 357, 30 decembrie 1935, p. 5.

Reclamă, 1935b, în *Neamul Românesc*, an. XXX, nr. 281, 30 decembrie 1935, p. 2.

Reclamă, 1936, în *Universul*, an. 53, nr. 296, 26 octombrie 1936, p. 2.

Reclamă, 1937, în *Universul*, an. 54, nr. 288, 19 octombrie 1937, p. 4.

Reclamă, 1938, în *România*, an. I, nr. 151, 30 octombrie 1938, p. 17.

Lucrări generale și speciale / General and Special Works

***, 1988, *Păstorel și corespondenții săi*, ediție de Rodica Palade, București, Editura Eminescu.

Cioculescu, Ș., 1975, *Amintiri*, București, Editura Eminescu.

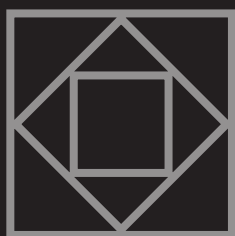
Cosma, V., 2009, *București – Capitala seculară a lăutarilor români (1550-1950)*, București, Editura Speteanu.

Gheran, N., 2017, *Rebreniana*, vol. II, București, Editura Academiei Române.

Handoca, M., 1989, *Pe urmele lui Al. O. Teodoreanu-Păstorel*, București, Editura Sport-Turism.

Krizsanovszki, I., 2010, *Fascinația eno-gastronomică în literatura română*, Iași, Editura Tipo Moldova.

Paraschiv, I., Iliescu, T., 1979, *De la Hanul Șerban Vodă la Hotel Intercontinental (Pagini din istoria comerțului hotelier și de alimentație publică din București)*, București, Editura Sport-Turism.



PATRIMONIUL

CATALOGUL ACTELOR DOMNIEI LUI ALEXANDRU IPSILANTI DIN PATRIMONIUL MUZEULUI MUNICIPIULUI BUCUREȘTI (17/28 august 1796 – 12 noiembrie/3 decembrie 1797)

Grina-Mihaela RAFAILĂ¹

Cuvinte-cheie: Țara Românească; Alexandru Ioan Ipsilanti; document; confirmare; poruncă.

Keywords: Țara Românească; Alexandru Ioan Ipsilanti; document; confirmation; command.

Rezumat: În Colecția Documente a Muzeului Municipiului București se găsesc 26 de înscrisuri, originale și copii, provenite din timpul celei de-a doua domnii muntene a primului reprezentat al familiei Ipsilanti, respectiv a lui Alexandru Ioan Ipsilanti, desfășurată între 17/28 august 1796 și 12 noiembrie/3 decembrie 1797. Actele emise în această scurtă domnie, de doar 15 luni, prezintă o problemă diversă. Astfel, avem: confirmarea de numire a lui Alexandru Nenciulescu fost al treilea vistier în funcția de logofăt al vistieriei; întărirea dată lui Deșliu vameș pentru stăpânirea unei case în București; porunca domnească pentru cercetarea, delimitarea și stăpânirea unei moșii sau acordarea dreptului de organizare săptămânală a unui târg pentru vorniceasa Venețiana Văcărescu. De la vlădica Dositei Filitti, mitropolitul Țării Românești, ni s-au păstrat confirmarea unei danii făcută de Maria Bălăceanu pentru Petru ales „fecior de suflet”, ca și atestarea unei tranzacții încheiată între Constantin Filipescu și Ianache Văcărescu pentru moșia Scăieni (jud. Buzău). Se adaugă, vânzări ale unor locuri și case din București sau diverse moșii din țară; mărturii pentru existența unor mori sau a unei cârciumi, ca și un schimb de țigani încheiat între Zmaragda Văcărescu și Manolache Brâncoveanu fost mare vornic.

Abstract: In the Document Collection of the Bucharest City Museum there are 26 documents, originals and copies, from the second mountain reign of the first representative of the Ipsilanti family, namely Alexandru Ioan Ipsilanti, held between August 17/28, 1796 and November 12/December 3rd, 1797. The acts issued in this short reign, of only 15 months, present a diverse issue. Thus, we have: confirmation of the appointment of Alexandru Nenciulescu, former third treasurer, as the treasury's logofat; the reinforcement given to Deșliu vameș for the possession of a house in Bucharest; the royal order given for the research, delimitation and possession of an estate or the granting of the right to organize a weekly fair for the venerable Venețiana Văcărescu. From Bishop Dositei Filitti, the Metropolitan of Wallachia, we have preserved the confirmation of a donation made by Maria Bălăceanu for

1. Muzeul Municipiului București; e-mail: mhlrafaila@yahoo.com

Petru chosen „child of the soul”, as well as the attestation of a transaction concluded between Constantin Filipescu and Ianache Văcărescu for the Scaieni estate (Buzău county). In addition, sales of some places and houses in Bucharest or various estates in the country; testimonies for the existence of some mills or a tavern, as well as an exchange of gypsies concluded between Zmaragda Văcărescu and Manolache Brâncoveanu, formerly great vornic.

După prima domnie munteană a lui Alexandru Moruzi (a. 4/15 ianuarie 1792-20/31 august 1796), interesele Imperiului Otoman au decis ca pe tronul de la București să fie numit, pentru a doua oară, Alexandru Ipsilanti, fiul lui Ion Ipsilanti fost dragoman al Porții, considerat un „om cu știință de carte”, și al Smarandei Mamona (1708-1807), socotită o „femeie energică și primitoare” (Gane, f.a., p. 575).

Singurul fiul al familiei, Alexandru a învățat acasă cu dascăli limbile italiană și franceză, în timp ce la Școala Patriarhiei a deprins greaca antică cu literatura, istoria și filosofia elinilor, logica, metafizica, morala, geografia, matematicile și astronomia, astfel că viitorul domn era socotit de contemporani a fi un „om foarte învățat” (Gane, f.a., p. 576). De la tată a primit bogate cunoștințe de diplomatie, motiv pentru care se poate afirma că alături de Nicolae Mavrocordat și de Grigore al II-lea Ghica, Alexandru a fost unul dintre „bunii fanarioți pe care i-au avut țările noastre” (Gane, f.a., p. 576). S-a căsătorit de tânăr, la Țarigrad, cu Ecaterina Moruzi, fiica lui Dimitrie mare postelnic (1741, Mold.) și a Sultanei Mavrocordat, fiind și sora lui Constantin Moruzi vv. Moldovei (1777-1782). Din această uniune matrimonială au văzut lumina zilei patru copii – Smaranda, Constantin (1760-1816), Ralu (d. 1816) și Dimitrie (1762-1783). În această scurtă domnie, Alexandru Vodă a fost nevoit să întărească oastea țării cu noi detașamente, puse sub comanda agăi de Mehedinți, pentru a putea zădărnici atacurile în Oltenia ale lui Osman Pasvantoglu, rebel turc din Vidin. Fiind bătrân și bolnav, se pare că Alexandru Ipsilanti și-a cerut el însuși mazilirea. După ce fiul său, Constantin (domn al Munteniei între 8 august 1802-12 august 1806) a trecut de partea rușilor, refugiindu-se la Sankt-Petersburg după mazilirea sa, în decembrie 1806, tatăl a fost arestat și închis la Edikule. La 13/25 ianuarie 1807 și-a găsit obștescul sfârșit prin decapitare. Capul i-a fost înmormântat în biserica din cartierul Kuruceșme din Istanbul. A fost ctitorul Mănăstirii de la Kalopetra din insula Rhodos și a sprijinit mănăstirile Sumela de lângă Trapezunt, Sf. Treime de lângă Târnovo, Schimbarea la Față a Mântuitorului din insula Proti (Marea Marmara), Doussikon, Sf. Ecaterina de la Muntele Sinai, Panaghia Kamariotisa din insula Chalki (Marea Marmara) și Biserica Sf. Ioan Botezătorul din aceeași regiune (Dicționar, 2009, pp. 93-94).

Din cea de-a doua domnie a primului reprezentat al familiei Ipsilanti pe tronul de la București, desfășurată între 17/28 august 1796-12 noiembrie/3 decembrie 1797, în Colecția Documente a Muzeului Municipiului București se păstrează doar 26 de înscrisuri originale și copii, aflate în mai multe manuscrise (27.429 - „Condica moșii Andreșăști și Tătărăi a mării sale prințului Serbiei Miloș Obrenovici”; 27.652 - „Copie documentelor moșiei Scăieni, Dist. Buzeu, Proprietatea a Casei Gheorghe Gr. Cantacuzino”; 27.655 - „Copiele

documentelor moșiei Jilava, Dist. Ialomița, Pl. a cassei George Grigorie Cantacuzino”; și 81.666 - „Condică de zapise privitoare la moșile Sinești sau Măineasca, jud. Ilfov, Cloșca, Rușii Balii, Creața, Mostiște, hotarul Rușilor la Colgeag, Obilești-Ilfov, Ulmi și Hodaia - Dâmbăvița, Turbeasca, vii la Aninoasa – Dâmbovița, în Dealul Cernăteștilor și Orlea, jud. Saac, munții Băbeanu și Dudele mici Dâmbovița, case locuri și prăvălii în București și Târgoviște, mori și țigani intrate în stăpânirea casei doctorului Constantin Darvari. Dintre anii 1699-1841”).

În răstimpul celor aproximativ 15 luni de domnie, Alexandru Vodă a emis doar șapte documente. Pentru început, la 20 decembrie 1796, domnitorul fanariot l-a desemnat pe Alexandru Nenciulescu fost al treilea vistier în funcția de logofăt la calemul sânilor, „să aibă iarăși slujba și purtarea de grijă a acestui calem al vistieriei”, în urma recomandării marelui vistier Ianache Văcărescu. În această calitate logofătul Neciulescu avea datoria de a întocmi un registru în care să fie consemnate veniturile și cheltuielile instituției, fiind recompensat bănește, la care se adăugau dreptul de a ține 38 scutelnici iertați de dările vistieriei, precum și o pivniță „bună” în orașul București, care să fie scutită de „toată orânduelile ce dau alte pivnițe”. Acesta fusese numit de predecesorul său, Alexandru Moruzi, așa după cum rezultă în actul dat la 6 martie 1797, când este menționată cartea domnească a acestuia. Cu același prilej, domnitorul Ipsilanti i-a mai adăugat dreptul de a ține alți 15 liude oameni străini, scutiți de plata dărilor, ca și stăpânirea unui „scaun de carne apărat de toate orânduelile ce vor da alte scaune” (doc. nr. 6). Un alt înscris emis de domnul fanariot se referă la confirmarea acordată vameșului Deșliu pentru stăpânirea casei lui Sandu pitar, din mahalaua bucureșteană a Sf. Ilie, cumpărată la mezinat de Constantin Știrbei fost mare vornic, cu 5.000 de taleri, deși vameșul, care îi făcuse și niște „meremeturi”, avea drept de protimisii (doc. nr. 17). Pentru delimitarea hotarelor și stăpânirea moșiei Valea Lungă (jud. Dâmbovița), domnul țării a poruncit lui Petrache Bughene fost clucer de arie să cerceteze la fața locului împreună cu o slugă domnească și cu vecinii „împrejurași” după dovezile scrise, în urma jalbei înaintate de domnița Ecaterina Constantin păhărniceasa, Iordache Cantacuzino serdar și de Constantin Hrisoscoaleu medelnicer (nr. 27.086).

În această scurtă domnie au existat și două femei care au beneficiat de atenția domnului. Mai întâi, prin actul din 19 iunie 1797, soției răposatului Ștefan Altântop baș-alaiu ceauș i s-a confirmat stăpânirea sa asupra unei prăvălii-cafenea, ce fusese construită pe un „petec de loc [...] domnesc la Poarta din Sus a Curții Vechi, dăspre Dâmbovița”, loc afierosit Mănăstirii Mărcuța în schimbul unei chirii anuale în valoare de 10 taleri, cu condiția ca „ulicioara de alături, după zidul curții” să fie „slobodă” (doc. nr. 15). Cea de-a doua beneficiară a unui act domnesc a fost Venețiana Văcărescu vorniceasa, care, la 19 august 1797, a primit „carte de slobozenie” în vederea organizării unui târg în fiecare zi de luni a săptămânii pe moșia sa de la Jilava, aflată în „drumul cel mare al Focșanilor”. De această îngăduință vorniceasa s-a mai bucurat și anterior prin actele domnești emise în 1781, apoi în timpul lui Nicolae Caragea vv., ca și în anul 1784. Suma de bani obținută din

plata vămii trebuia să fie direcționată către biserica și școala, existente pe această moșie, pentru „*învățătura copiilor sărmani fără de plată*”, trăitori pe această proprietate (doc. nr. 20).

De la mitropolitul Ungrovlahiei, Dositei Filitti, care a păstorit între anii 1793 și 1810, avem patru înscrisuri. La 13 martie 1797, vlădica Dositheii a confirmat actul prin care Maria Bălăceanu i-a dăruit lui Petru, desemnat „*fecior de suflet*”, mai multe bunuri aflate în Capitala țării – case cu locul lor, ca și 6 stj. și jumătate dintr-un loc, aflate în Mahalaua Sf. Vineri; un loc cu niște prăvălii, aflate în vecinătatea „*Curții Domnești cei Vechi*”, din Mahalaua Sf. Dimitrie, precum și 300 de stj. din moșia Șantești (jud. Ilfov). De asemenea, prin două acte distincte, dar purtând aceeași dată, respectiv 30 martie 1797, mitropolitul muntean a confirmat tranzacția încheiată între Constantin Filipescu, în calitate de vânzător, și Enache (Ianache) Văcărescu, în calitate de cumpărător al moșiei Scăieni, în suprafață de 2.120 de stj., aflată în Plasa Pârscovului (jud. Buzău), pentru care au fost plătiți 3.180 de taleri (doc. nr. 9 și 10). Această proprietate a ajuns în stăpânirea vânzătorului prin intermediul soției sale, Smaranda, căreia îi fusese dăruită de răposatul unchi Ioniță Cândescu fost mare paharnic. La momentul înstrăinării, soția nu a fost de față, deoarece își ducea trista existență în Mănăstirea Dintr-un Lemn, fiind „*într-o stare jalnică [...] fără nicio speranță de îndreptare*”.

Alte înscrisuri din această perioadă se referă la vânzări, mărturii etc. Astfel, Maria Bălăceanu, la 6 septembrie 1796, i-a vândut doctorului Constantin Darvari un loc din Mahalaua Sf. Dimitrie, moștenit de la părinți, cu 1.700 de taleri. Peste un an, la 26 noiembrie 1797, episcopii vânzătoarei, trecută între timp în lumea celor dreپți, au mai vândut un loc sterp, situat în „*dosul locului numitului doctor*” din aceeași mahala bucureșteană, cu 850 de taleri. La 20 iunie 1797, stolnicul Drăghici Otetelișanu a înstrăinat moșia Tudorești (jud. Ilfov), pe care o primise de zestre de la socrul său, Scarlat Veripate, contra sumei de 2.650 de taleri. Apoi, mai avem: o adeverință pentru stăpânirea unei „*fărâme*” de moșie (doc. nr. 4), înștiințare pentru venitul moșiei Scăieni (nr. 27.715); mărturiile unor moșneni din Scăieni pentru „*două morișci cu câte o roată, care după puterea apei umblă una într-o săptămână și alta într-alta*” (doc. nr. 12) sau ale unor unchiași pentru neexistența unei cârciumi în satul Măgureni (jud. Prahova); apoi „*tragerea*” moșiei Bloturi (jud. Teleorman) între Sfânta Mitropolie și membrii familiei Mavrodin, în baza mai multor acte prezentate spre dovadă ca și a mărturiilor unor „*oameni cu știință*”, ale căror vârste erau cuprinse între 60 și 70 de ani (nr. 12.733); sau un schimb de țigani încheiat, la 30 octombrie 1797, între Zmaragda Văcărescu și Manolache Brâncoveanu fost mare vornic (nr. 39.194).

Membrii Sfatului domnesc nu sunt menționați în niciun act domnesc emis în această scurtă domnie munteană a lui Alexandru Vodă. Cinci din cele șapte acte domnești au fost validate cu sigiliul mijlociu domnesc imprimat în chinovar (nr. 27.086) sau cu sigiliul inelar domnesc în chinovar (nr. 25.323, 25.524, 25.525 și 35.826). Se adaugă, un sigiliu inelar imprimat în negru de fum (nr. 27.743), un sigiliu inelar imprimat în ceară neagră la închiderea corespondenței (nr. 27.715), precum și amprente digitale în cerneală aparținând unor martori (nr. 27.039). De asemenea, niciun document nu are menționat locul de emitere.

Printre cei care au redactat pentru posteritate diversele înscrisuri în această perioadă amintesc pe: Avram logofăt care a consemnat în Condica Mitropoliei; Chiriță logofăt de Divan și dascăl la Mănăstirea Colțea din București; Constantin postelnic, condicar al județului Prahova (nr. 21 și 22); Ianache logofăt; Răducu al treilea logofăt condicar și Stan logofăt, condicar de la Departamentul de Opt.

Din bibliografia cercetată până în prezent doar câteva dintre aceste înscrisuri (12 doc.) au fost publicate sub formă de ediție, regist, facsimil sau mențiune, restul fiind acte inedite. De-a lungul timpului, un singur document a fost admirat de public în cadrul expoziției temporare intitulată *Smaranda, privirea unei femei de la final de secol XVIII*, organizată la Palatul Suțu între anii 2018 și 2019.

Catalogul actelor domniei lui Alexandru Ipsilanti din patrimoniul Muzeului Municipiului București

1. 1796 septembrie 6. Maria Bălăceanu vinde doctorului Constantin Darvar locul pe care erau construite casele acestuia, aflat în Mahalaua Sf. Dimitrie, din București, moștenit de la părinții ei, cu 1.700 de taleri.

Adeverează Elena Bălăceanu, sora vânzătoarei.

Actul a fost consemnat în Condica Mitropoliei de Avram logofăt.

M.M.B., ms. 81.666, nr. 4, f. 2-2^v.

Hârtie folio cu filigran (36x23,5 cm.).

2. 1796 decembrie 20. Alexandru Ioan Ipsilanti, domnul Țării Românești, desemnează pe Alexandru Nenciulescu fost al treilea vistier și logofăt la calemul sâmbilor, la recomandarea lui Ianache Văcărescu mare vistier, să dețină „*iarăși slujba și purtarea dă grijă a acestui calem al vistieriei*”. Avea obligația întocmirii unui catastif în care să fie consemnate veniturile și cheltuielile vistieriei. Pentru slujba sa era recompensat cu 270 de taleri de la fiecare seamă; 60 de taleri pentru zaharele; 100 de taleri pentru dijmărit, vinărici și oierit; 120 de taleri pentru unt, ca și dreptul de a ține 38 scutelnici iertați de dădjiile vistieriei, precum și o pivniță „*bună*” în orașul București, scutită de „*toate orânduilele ce dau alte pivnițe*”.

Actul a fost citit de mare vistier.

M.M.B., nr. 25.524

Orig. rom., hârtie difolio cu filigran (34x24 cm.), monograma domnească scrisă cu chinovar și sigiliul inelar domnesc în chinovar.

3. 1796 decembrie 23. Dositei (Filitti), mitropolitul Țării Românești, înștiințează pe jupâneasa Ilinca Fusoaica de faptul că Maria Fusoaica postelniceasa, cumnata sa, se va ocupa de acareturile ce au fost împărțite, în cazul vreunei neînțelegeri.

M.M.B., ms. 81.666, nr. 118, f. 87^v.

Hârtie folio cu filigran (36x23,5 cm.).

4. 1797 ianuarie 2. Mihai dă adeverință fratelui său, lui popa Drăghici, pentru stăpânirea unei „fărăme” de moșie, aflată în Dealul Măgurenilor, așa după cum a rezultat în urma împărțelii dintre ei.

Actul este adeverit de Alecse, fiul popei Mihai.

M.M.B., nr. 27.042

Orig. rom., hârtie difolio cu filigran (31x21,5 cm.).

Bibliografie: reg.: Filitti, 1919, nr. 396, p. 130 (cu ziua de „19”).

5. 1797 februarie 28. Alexandru Ioan Ipsilanti, domnul Țării Românești, poruncește starostelui de neguțatori să vândă, la mezat, un loc de casă aflat pe Podul Mogoșoaiei, în Mahalaua Vișei din București, în urma jalbei depuse de Safta Voineasca și de Maria postelniceasa văduvă din Târgoviște (jud. Dâmbovița), pentru că aveau „datorie” și erau „scăpătate”. Acest loc fusese achiziționat prin zapisul din 18 august 1786, de la Radu, fiul lui Dumitru căpitan, Calița mama și de la Matei, soțul Caliței, cu 140 de taleri, actul fiind adeverit și de doi martori – Iordache Bădulescu și de Tănase băcan.

M.M.B., ms. 81.666, nr. 116, f. 81-81^v.

Hârtie folio cu filigran (36x23,5 cm.).

6. 1797 martie 6. Alexandru Ioan Ipsilanti, domnul Țării Românești, reconfirmă lui Alexandru Nenciulescu fost al treilea vistier, care îndeplinea funcția de logofăt la calemul semilor, prin cartea domnească a lui Alexandru Moruzi, dreptul de a avea 15 liude oameni străini, scutiți de plata dărilor, precum și stăpânirea unui „scaun de carne apărat de orânduile ce vor da alte scaune”.

Actul a fost citit de mare vistier.

M.M.B., nr. 25.525

Orig. rom., hârtie difolio cu filigran (35x24 cm.), monograma domnească scrisă cu chinovar și sigiliul inelar domnesc în chinovar.

7. 1797 martie 13. Dositei (Filitti), mitropolitul Țării Românești, adeverează actul prin care Maria Bălăceanca îi dăruiește lui Petre, „fecior de suflet”, adus de la Brașov, pe care l-a creștinat în „pravoslavnică noastră lege”, în timpul păstoriei răposatului mitropolit Grigorie, apoi l-a căsătorit și i-a botezat cei cinci copii, mai multe bunuri – casele împreună cu locul lor, aflate pe Podul Vergului, în Mahalaua Sf. Vineri din București, în valoare de 1.000 de taleri; un loc cu niște prăvălii, aflate pe „podul care merge de la Poarta din Sus a Curții Domnești cei Vechi”, în Mahalaua Sf. Dimitrie din București, care se învecinau cu Porfir postelnic; 300 de stj. din moșia Șantești (jud. Ilfov), de pe apa Sabarului; 6 stj. și jumătate dintr-un loc aflat în Mahalaua Sf. Dimitrie.

Martori: Elenca Bălăceanca, Dumitrache Racoviță mare ban, Constantin Ruset (Roset) fost mare clucer, Constantin Știrbei fost mare vornic și Hristea (?) fost mare medelnicer.

Scrie Chiriță logofăt de Divan și dascăl la Mănăstirea Colțea din București, fiind și martor.

Actul a fost consemnat în Condica Mitropoliei.

M.M.B., ms. 81.666, nr. 10, f. 6-6'.

Hârtie folio cu filigran (36x23,5 cm.).

8. 1797 martie 20. Ion Aldescu înștiințează printr-o scrisoare pentru venitul moșiei Scăieni (jud. Buzău) a lui Filipescu medelnicer, aflată în plaiul Pârscovului, indicând sumele de bani obținute, în taleri, precum și pentru o cârciumă și un loc „*de un văducean de moară mică*”.

M.M.B., nr. 27.715

Orig. rom., hârtie difolio cu filigran (31x22 cm.), sigiliul inelar în cerneală neagră la închiderea scrisorii. Are copie rom. din 31 mai/12 iunie 1880 în ms. 27.652, nr. 25, pp. 37-38.

Bibliografie: reg.: Filitti, 1919, nr. 499, p. 163.

9. 1797 martie 30. Dositei (Filitti), mitropolitul Țării Românești, confirmă zapisul, întocmit la 28 martie 1797, prin care Constantin Filipescu i-a vândut lui Ianache Văcărescu mare vistier moșia Scăieni, din plaiul Pârscovului (jud. Buzău), în suprafață de 2.120 de stj., pe care o avea dăruită de unchiul său, răposatul Ioniță Cândescu fost mare paharnic, cu 3.180 de taleri.

Martori: Costandie (Filitti, episcop) al Buzăului, Nicolae Filipescu și Constantin Filipescu mare logofăt.

M.M.B., nr. 27.743

Orig. rom., hârtie difolio cu filigran, (34x23 cm.), sigiliu inelar în negru de fum. Are copie mod. din 31 mai/12 iunie 1880 în ms. 27.652, nr. 3, pp. 56-57.

Bibliografie: reg.: Filitti, 1919, nr. 500, p. 163.

10. 1797 martie 30. Dositei (Filitti), mitropolitul Țării Românești, confirmă zapisul prin care Enache (Ianache) Văcărescu a cumpărat de la Constantin Filipescu medelnicer moșia Scăieni (jud. Buzău), ce o primise soția sa, Smaranda, de la răposatul Ioniță Cândescu paharnic, care la momentul înstrăinării, aceasta se afla la Mănăstirea Dintr-un Lemn într-o „*stare jalnică [...] fără nici o speranță de îndreptare*”.

M.M.B., ms. 27.652, nr. 26, pp. 38-39.

Hârtie folio cu filigran (43x28 cm.).

Bibliografie: reg.: Filitti, 1919, nr. 501, p. 163.

11. 1797 aprilie 20. Diata Mariei Bălăceanca, care temându-se de „*moarte*” și socotind „*până îmi sânt mințile întregi*”, desemnează drept epitropi pe mitropolitul Țării Românești (Dositei Filitti) și pe Dumitrache Racoviță mare ban, ce trebuiau să îi respecte și să îndeplinească cele hotărâte. Astfel, 460 de stj. din moșia Șantești, de pe Sabar (jud.

Ilfov) sunt dăruiti bisericii „*de acolo*”, care fusese construită de Iane neguțător, împreună cu toții țiganii, inclusiv cei de la Căzănești, în timp ce „*țigancile [...] câte să vor naște să fie iertate și slobode nesupărate cum sânt rumăncile*”, pentru „*pomenirea noastră și a părinților noștri*”; venitul moșiei Căzănești trebuia dat surorii ei, Ilinca; locul pe care s-au aflat casele Velisaroaiei urma să fie vândut, iar banii obținuți să fie dați lui Costache clucer pentru a fi de „*cheltuiala pogrebani*” [înmormântare – n.n.]; locurile de sub prăvălia unui conduragiu [cizmar – n.n.], prăvălia Mitului croitor și a „*binalilor*” [clădire – n.n.] lui Nicoli buluc-bașa erau lăsate lui Dumitrache Racoviță mare ban; un loc de sub casele răposatului Ioniță Mavrodin logofăt erau date părintelui mitropolit pentru pomenirea sa; moșia Tina (jud. Teleorman) era lăsată lui Constantin Bălăceanu paharnic; 3 stj. de loc de sub „*binaoa cârciumii popilor*” de la Sf. Gheorghe Vechi era lăsată lui Constantin Drăgănescu vornic etc.

Martori: Elenca Bălăceanca, Iosif (episcopul) Argeșului, Dumitrache Racoviță mare ban, Constantin Ruset clucer și Constantin Știrbei.

M.M.B., ms. 81.666, nr. 6, f. 3-5.

Hârtie folio cu filigran (36x23,5 cm.).

Bibliografie: ed.: Potra, 1961, nr. 489, pp. 604-609.

12. 1797 aprilie 27. Moșnenii Croilescu și Bodocu din moșia Scăieni dau adeverință lui Ianache Văcărescu mare vistier pentru cele două „*moriști cu câte o roată care după puterea apei umblă una într-o săptămână și alta într-alta*”, construite de Agapie Minciulescu și de Neagu Spoelescu, pe moșia cumpărată de la Dinu (Constantin) Filipescu medelnicer.

Adeverează: Crăstea unchiaș din moșul Croilescu; Neagu, fiul lui Tănăse Croilescu; Tudor Croilescu; Ion Runcan mazil; Ștefan diacon; Călin și Radu din moșul Bodoc și popa Neagu.

Scrie Ianache logofăt, fiind și martor.

M.M.B., nr. 27.713

Orig. rom., hârtie difolio cu filigran (21,5x16 cm.). Are copie mod. din 31 mai/12 iunie 1880 în ms. 27.652, nr. 27, pp. 39-40.

Bibliografie: reg.: Filitti, 1919, nr. 502, pp. 163-164.

13. 1797 mai 1. Boierii judecători ai Departamentului – Ianache mare vistier, Manolache Crețulescu mare vornic, Nicolae Filipescu vornic, Ștefan Văcărescu mare logofăt, Isac Ralet mare logofăt și un fost clucer de arie – înaintează domnului un raport în legătură cu pricina dintre Constantin Varlam paharnic și vătaf de vistierie și Drăghicean Otetelișan stolnic pentru 500 stj. de moșie din Tudorești, care reprezentau „*lipsa de zestre*” a Ilincăi, soția lui Alecse clucer, ca și pentru un heleșteu.

M.M.B., ms. 27.429, nr. 17, pp. 164-169.

Hârtie folio cu filigran (34,5x24 cm.).

14. 1797 mai 1. Dinu Vernescu trimite scrisoare lui Ianache Văcărescu mare vistier în legătură cu starea celor 20 de pogoane de vie de la Sărata, din care circa 10 pogoane erau „toate pline de uscăciune” din „*pricina scutelnicilor*”, care s-au dovedit „*oameni de nimicu*”, așa după cum mărturisea unchiașul Eftimie chelar, ca și pentru cele două „*morișce*”.

M.M.B., nr. 27.714

Orig. rom., hârtie difolio cu filigran (30,5x21 cm.). Are copie mod. din 31 mai/12 iunie 1880 în ms. 27.652, nr. 28, pp. 40-42.

Bibliografie: reg.: Filitti, 1919, nr. 503, p. 164.

15. 1797 iunie 19. Alexandru Ioan Ipsilanti, domnul Țării Românești, întărește soției răposatului Ștefan Altăntop baș-alaiu ceauș și copiilor lor stăpânirea prăvăliei cafenea construită pe un „*petec de loc [...] domnesc la Poarta din Sus a Curții Vechi, dăspre Dâmbovița*”, care a fost „*afierosit*” Mănăstirii Mărcuța, în schimbul plății anuale a chiriei în valoare de 10 taleri către așezământul monahal. De asemenea, era stipulată obligația prin care „*ulicioara de alătura după zidul curții*” să rămână „*slobodă*”.

Actul a fost citit de marele logofăt.

Actul a fost consemnat în condică de Răducu al treilea logofăt condicar.

M.M.B., nr. 35.826

Orig. rom., hârtie difolio cu filigran (31x21,5 cm.), monograma domnească scrisă cu chinovar și sigiliul inelar domnesc în chinovar.

Bibliografie: ed.: Documente, 1960, nr. 106, p. 175; Rafailă, 2009, nr. 56, pp. 101-102; menț.: Stoicescu, 1960, p. 32, n. 6; Panait, 1963, p. 147, n. 2; facs.: Documente, 2006, p. 122.

16. 1797 iunie 20. Drăghici Otetelișanu stolnic vinde unui fost mare paharnic moșia Tudorești (jud. Ilfov), aflată pe Mostiștea, primită drept zestre de la socrul său, Scarlat Varipate, cu 2.650 de taleri. Vânzătorului îi rămâneau casele de la București, aflate lângă biserica Tabacului, de pe podul Mogoșoaiei, pe care le achiziționase de la Petrică logofăt.

Martori: Matei Fălcoianu fost mare vistier și Safta Slătineanu vorniceasa.

Scrie Stan logofăt, condicar de la Departamentul de Șapte.

M.M.B., ms. 27.429, nr. 18, pp. 169-170.

Hârtie folio cu filigran (34,5x24 cm.).

Bibliografie: reg.: Filitti, 1919, nr. 601, p. 188 (cu luna „iulie”).

17. 1797 iunie 26. Alexandru Ioan Ipsilanti, domnul Țării Românești, confirmă lui Deșliu vameș dreptul de a „*rămâne bun stăpân*” asupra casei lui Sandu pitar, aflată în Mahalaua Sf. Ilie, din București, care i-a fost vândută la mezat, mai întâi, lui Constantin Știrbei fost mare vornic, cu 5.000 de taleri. Această casă era locuită de Deșliu vameș, căreia îi făcuse și „*meremeturi*”, avea drept de protimisis și plătitise la mezat cu 50 de taleri mai mult decât plătitise inițial Constantin Știrbei.

Actul a fost consemnat în condică.

M.M.B., nr. 25.323

Orig. rom., hârtie difolio cu filigran (32x22 cm.), sigiliul inelar domnesc în chinovar.

Bibliografie: ed.: Documente, 1960, nr. 105, pp. 173-174; *menț.*: Stoicescu, 1960, p. 287, n. 2; *facș.*: Documente, 2006, p. 122.

18. 1797 iulie 4. Constantin Nenciulescu (?) fost mare clucer de arie răspunde pitacului marilor boieri în legătură cu construcția de către Deșliu vameș a unei cuhnii de zid cu „*beciu dedăsupt*”, în valoare de 460 de taleri, la casele răposatului Sandu fost mare pitar, în urma mărturiilor vecinilor mahalagii – Ștefan Râmnicăneanu fost mare logofăt, popa Coman de la Biserica Sf. Prooroc Ilie și Istrate zidar din Mahalaua Popa Dârvaș, care au confirmat și efectuarea altor reparații – „*câteva ferestre, sobe, dulapuri, pardoseală pân case, curățitul pivniței, așternut de nisipu, curte de uluce împrejur cu poartă și grajdiiu i șopron în locul altuia*”, care arsese „*dân întâmplare de aprindere*”.

M.M.B., nr. 25.325

Orig. rom., hârtie difolio cu filigran (36x25 cm.).

19. 1797 iulie 22. Alexandru Ioan Ipsilanti, domnul Țării Românești, desemnează pe Petrache Bughene fost clucer de arie ca împreună cu un portărel, slugă domnească, să cerceteze, la fața locului, împreună cu vecinii împrejurași și după scrisorile „*ce vor fi având*” pentru moșia Valea Lungă (jud. Dâmbovița), care nu era „*trasă și sforâtă*”, neștiindu-se „*de câtă sumă de stânjeni este partea fieșcăruia*”, în urma plângerii înaintate de domnița Ecaterina Constantin păhărniceasa, Iordache Cantacuzino serdar și de Constantin Hrisoscoleu medelnicer.

Actul a fost citit de marele logofăt.

M.M.B., nr. 27.086

Orig. rom., hârtie difolio cu filigran (31,5x22 cm.), monograma domnească și sigiliu mare domnesc în chinovar. Are copie mod. nedată.

Bibliografie: reg.: Filitti, 1919, nr. 612, p. 192.

20. 1797 august 19. Alexandru Ioan Ipsilanti, domnul Țării Românești, reînnoiește vornicesei Venețiana Văcărescu „*cartea de slobozenie*” pentru organizarea unui târg în fiecare zi de luni a săptămânii pe moșia sa de la Jilava, aflată în „*drumul cel mare al Focșanilor*”, așa după cum a beneficiat și prin cărțile domnești din 15 iunie 1781 (prima domnie a lui Alex. Ipsilanti), cea a răposatului Nicolae Caragea vv. și cea a lui Mihai Suțu din iunie 1784. Vama ce urma să se strângă cu acest prilej trebuia să fie dată bisericii de piatră, cu hramul Sf. Ioan Predetici „*mergătorul înainte*” (Sf. Ioan Botezătorul) și școlii „*pentru învățătura copiilor sârmani fără de plată*”, care se aflau pe această moșie.

Actul a fost protocolit de marele logofăt.

M.M.B., ms. 27.655, nr. 66 (7), pp. 82-83.

Hârtie folio cu filigran (43,5x28,5 cm.).

21. 1797 august 27. Unchiașii Șerban, Grigore pescar, Gheorghe Ciolcanu și Grigore croitor mărturisesc printr-un zapis dat lui Ianache Răfoveanu fost al doilea vistier, judecător al județului Prahova, pentru neexistența unei cârciumi în satul Măgureni, a lui Iordache Cantacuzino serdar, pe care intenționa să o construiască Ioniță Racotă. Acea cârciumă a existat „*din vechime [...] puțin mai jos de căminu lui Racotă lângă locul ce să vede și acum lângă casa lui Ilie țiganu*”.

Scrie popa Constantin.

Actul a fost consemnat în Condica județului (Prahova) de Constantin postelnic condicar.

M.M.B., nr. 27.039

Orig. rom., hârtie difolio cu filigran (21,5x15,5 cm.), 4 amprente digitale în cerneală. Provine de la Epitropia Așezămintelor Brâncovenești.

22. 1797 august 27. Ioniță Racotă dă zapis la Cancelaria județului Prahova prin care promite să nu construiască o cârciumă, în urma plângerii înaintate de Iordache Cantacuzino serdar și a cercetării făcute de Ianache Răfoveanu al doilea vistier și judecător al județului Prahova.

Martori: popa Constantin și Iordache polcovnic (?).

Actul a fost consemnat în Condica județului Prahova de Constantin postelnic condicar.

M.M.B., nr. 27.040

Orig. rom., hârtie difolio cu filigran (21,5x15,5 cm.).

Bibliografie: reg.: Filitti, 1919, nr. 395, p. 130.

23. 1797 august 28. De la județul Prahova se confirmă cercetarea efectuată la fața locului de Ianache Răfoveanu al doilea vistier și judecător al județului Prahova, în privința unei cârciumi pe care intenționa să o construiască Ioniță Racotă pe niște locuri „*înfundate*”, aflate pe moșia Măgureni, și împotriva căreia se jăluise Iordache Cantacuzino fost mare serdar.

M.M.B., nr. 27.041

Orig. rom., hârtie difolio cu filigran (30x20,5 cm.). Are copie mod. nedatată.

24. 1797 octombrie 27. Județul Teleorman confirmă „*tragerea <și> alegerea*” moșiei Bloturi (jud. Teleorman) întocmită la 25 octombrie 1797 între Sfânta Mitropolie, reprezentată de părintele Spiridon, egumenul Schitului Didești, și Andrei Mavrodin clucer, fratele și vechilul lui Ianache Mavrodin paharnic, fiii răposatului Constantin Mavrodin, pe baza mai multor acte – zapis de danie din 1703 (7211) mai 4; carte de hotărnicie a 12 boieri din 1722 (7230) iulie 15; zapise din 1754 octombrie 18, 1755 martie 22, 1755 mai

5, 1755 martie 4, 1756 martie 30, 1757 martie 15 și 1757 iunie 29, la care s-au adăugat mărturiile unor „oameni cu știință” – Ioan logofăt și Stoica Lopătaru din satul Repezi cu vârste cuprinse între 60 și 70 de ani, ce erau „trăitori și hrănitori [...] și chiar moșnean într-acest hotar”.

M.M.B., nr. 12.733

Copie rom., hârtie difolio cu filigran (33x22,5 cm.), 4 file cusute cu ață.

25. 1797 octombrie 30. Zmaragda Văcărescu dă zapis lui Manolache Brâncoveanu fost mare vornic pentru schimbul Aniței țigancă, fata lui Mina, căsătorită cu Nicolae țiganul, cu Iana țigancă, fata Ilincăi și a lui Ilie.

M.M.B., nr. 39.194

Orig. rom., hârtie difolio cu filigran (31,5x21,5 cm.).

26. 1797 noiembrie 26. Epitropii răposatei Maria Bălăceanu vând doctorului Constantin (Darvari) un loc sterp, aflat în „dosul locului numitului dohtar”, în Mahalaua Sf. Dimitrie din București, care fusese stăpânit de o femeie văduvă, numită Velisaroaia, împreună cu o „limbă de loc alătura”, cu 850 de taleri.

A semnat Dumitrașco Racoviță mare ban.

M.M.B., ms. 81.666, nr. 5, f. 2^o.

Hârtie folio cu filigran (36x23,5 cm.).

BIBLIOGRAFIE / BIBLIOGRAPHY

Izvoare / Sources

* * *, 2006, *Documente feudale privind istoria orașului București și a satelor învecinate, aflate în colecția Muzeului Municipiului București*, coord. dr. Ionel Ioniță, București, Editura Muzeului Municipiului București.

* * *, 1960, *Documente privind istoria orașului București*, red. resp. Fl. Georgescu, București, S.P.C. Muzeul de Istorie a orașului București.

Mărcuț, V. (coord.), *Dicționarul domnilor Țării Românești și ai Moldovei*, București, Editura Meronia.

Potra, G., 1961, *Documente privitoare la istoria orașului București (1594-1821)*, București, Editura Academiei R.P.R.

Lucrări generale și speciale / General and Special Works

Filitti, I.C., 1919, *Arhiva Gheorghe Grigore Cantacuzino*, București, Institutul de Arte Grafice „Carol Göbl”.

Gane, C., f.a., *Trecute vieți de doamne și domnițe*, ediția a 7-a, București, Editura Orizonturi.

Panait, P.I., 1963, „Observații arheologice pe șantierele de construcții din Capitală”, în *C.A.B.*, vol. I, S.P.C. Muzeul de Istorie a orașului București, pp. 139-176.

Rafailă, G.-M., 2009, „Câteva documente privind Centrul Istoric al Bucureștilor aflate în colecția Muzeului Municipiului București”, în *C.A.B.*, vol. VIII, București, Editura Agir, pp. 34-121.

Stoicescu, N., 1960, *Repertoriul bibliografic al monumentelor feudale din București*, București, Editura Academiei R.P.R.

LISTA ILUSTRĂȚILOR / LIST OF ILLUSTRATIONS

Figura 1. **1796 decembrie 20.** Alexandru Ioan Ipsilanti, domnul Țării Românești, desemnează pe Alexandru Nenciulescu fost al treilea vistier și logofăt la calemul sânilor să dețină „iarăși slujba și purtarea dă grijă a acestui calem al vistieriei”. (M.M.B., Colecția Documente, nr. 25.524).

Figure 1. **1796 December 20.** Alexandru Ioan Ipsilanti, lord of the Wallachia, designates Alexandru Nenciulescu, former third treasurer and logofater at the calem of the Sami to hold „again the job and wearing it takes care of this calem of the treasury”. (M.M.B., Document Collection, no. 25.524).

Figura 2. **1797 martie 30.** Dositei (Filitti), mitropolitul Țării Românești, confirmă zapisul, întocmit la 28 martie 1797, prin care Constantin Filipescu i-a vândut lui Ianache Văcărescu mare vistier moșia Scăieni, din plaiul Pârscovului (jud. Buzău). (M.M.B., Colecția Documente, nr. 27.743).

Figure 2. **1797 March 30.** Dositei (Filitti), the metropolitan of Wallachia, confirms the record, drawn up on March 28, 1797, by which Constantin Filipescu sold the Scaieni estate, in Pârscovului plain (Buzau county), to Ianache Văcărescu, the great treasurer. (M.M.B., Document Collection, no. 27.743).

Figura 3. **1797 iunie 19.** Alexandru Ioan Ipsilanti, domnul Țării Românești, întărește soției răposatului Ștefan Altântop baș-alaiu ceauș stăpânirea prăvăliei cafenea construită pe un „petec de loc [...] domnesc la Poarta din Sus a Curții Vechi, dăspre Dâmbovița”, care a fost „afierosit” Mănăstirii Mărcuța. (M.M.B., Colecția Documente, nr. 35.826).

Figure 3. **1797 June 19.** Alexandru Ioan Ipsilanti, lord of the Wallachia, grants to the wife of the late Ștefan Altântop bas-alaiu ceauș the ownership of the cafe shop built on a „patch of place [...] I rule at the Upper Gate of the Old Court, facing Dâmbovița”, which was „given” to Monastery Mărcuța. (M.M.B., Document Collection, no. 35.826).

Figura 4. **1797 iunie 26.** Alexandru Ioan Ipsilanti, domnul Țării Românești, confirmă lui Deșliu vameș dreptul de a „rămâne bun stăpân” asupra casei lui Sandu pitar, aflată în Mahalaua Sf. Ilie din București. (M.M.B., Colecția Documente, nr. 25.323).

Figure 4. **1797 June 26.** Alexandru Ioan Ipsilanti, lord of the Wallachia, confirms to Deșliu the publican the right to „remain good master” over the house of Sandu pitar, located in Mahalaua Sf. Ilie from Bucharest. (M.M.B., Document Collection, no. 25.323).

Figura 5. **1797 iulie 22.** Alexandru Ioan Ipsilanti, domnul Țării Românești, desemnează pe Petrache Bughene fost mare clucer de arie să cerceteze moșia Valea Lungă (jud. Dâmbovița), în urma plângerii înaintate de domnița Ecaterina Constantin păhărniceasa, Iordache Cantacuzino serdar și de Constantin Hrisoscolean medelnicer. (M.M.B., Colecția Documente, nr. 27.086).

Figure 5. **1797 July 22.** Alexandru Ioan Ipsilanti, lord of the Wallachia, appoints Petrache Bughene, former grand clucer of the area, to investigate the Valea Lungă estate (Dâmbovița county), following the complaint submitted by Miss Ecaterina Constantin păhărniceasa, Iordache Cantacuzino serdar and by Constantin Hrisoscolean medelnicer. (M.M.B., Document Collection, no. 27.086).

Figura 6. **1797 octombrie 30.** Zmaragda Văcărescu dă zapis lui Manolache Brâncoveanu fost mare vornic pentru schimbul Aniței țigancă, fata lui Mina, căsătorită cu Nicolae țiganul, cu Iana țigancă, fata Ilinică și a lui Ilie. (M.M.B., Colecția Documente, nr. 39.194).

Figure 6. **1797 October 30.** Zmaragda Văcărescu gives a deed to Manolache Brâncoveanu ex-grand warden for the exchange of Anita the gypsy, Mina's daughter, married to Nicolae the gypsy, with Iana the gypsy, the daughter of Ilinca and Ilie. (M.M.B., Document Collection, no. 39.194).

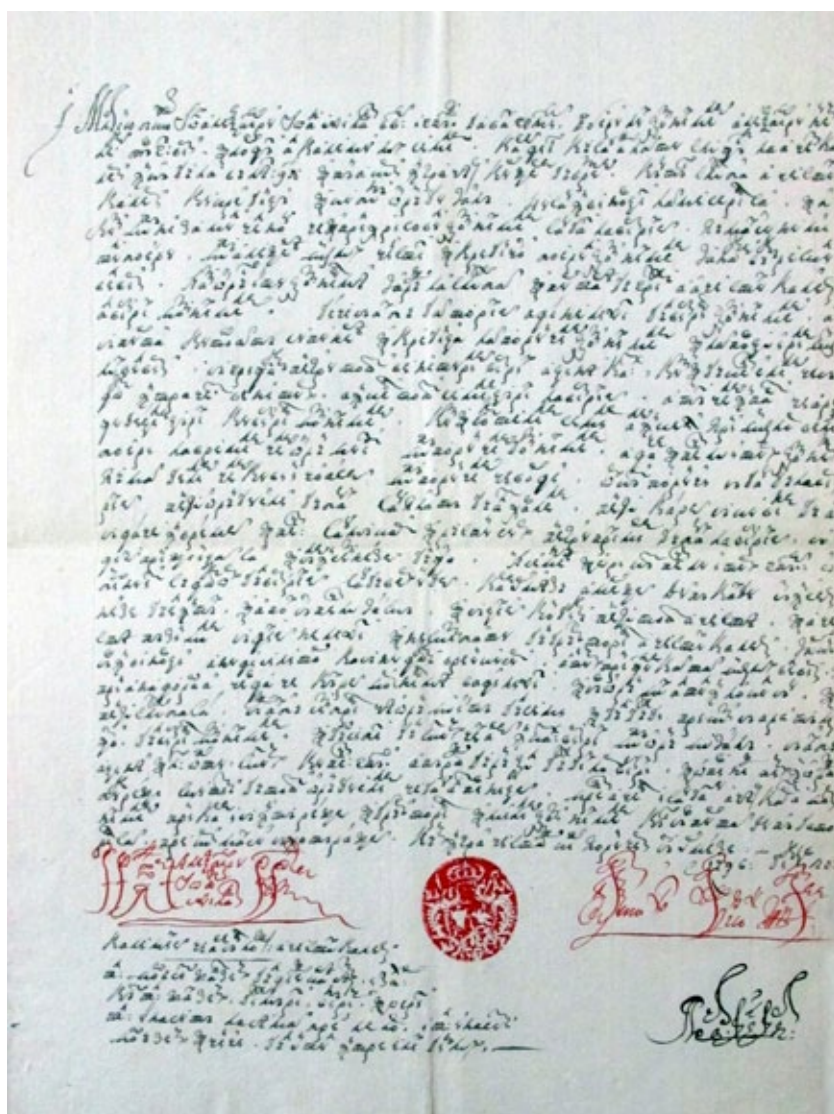


Figura 1. 1796 decembrie 20. Alexandru Ioan Ipsilanti, domnul Țării Românești, desemnează pe Alexandru Nenculescu fost al treilea vistiier și logofăt la calemul sâmbilor să dețină „iarăși slujba și purtarea dă griji a acestui calem al vistiieriei”. (M.M.B., Colecția Documente, nr. 25.524).

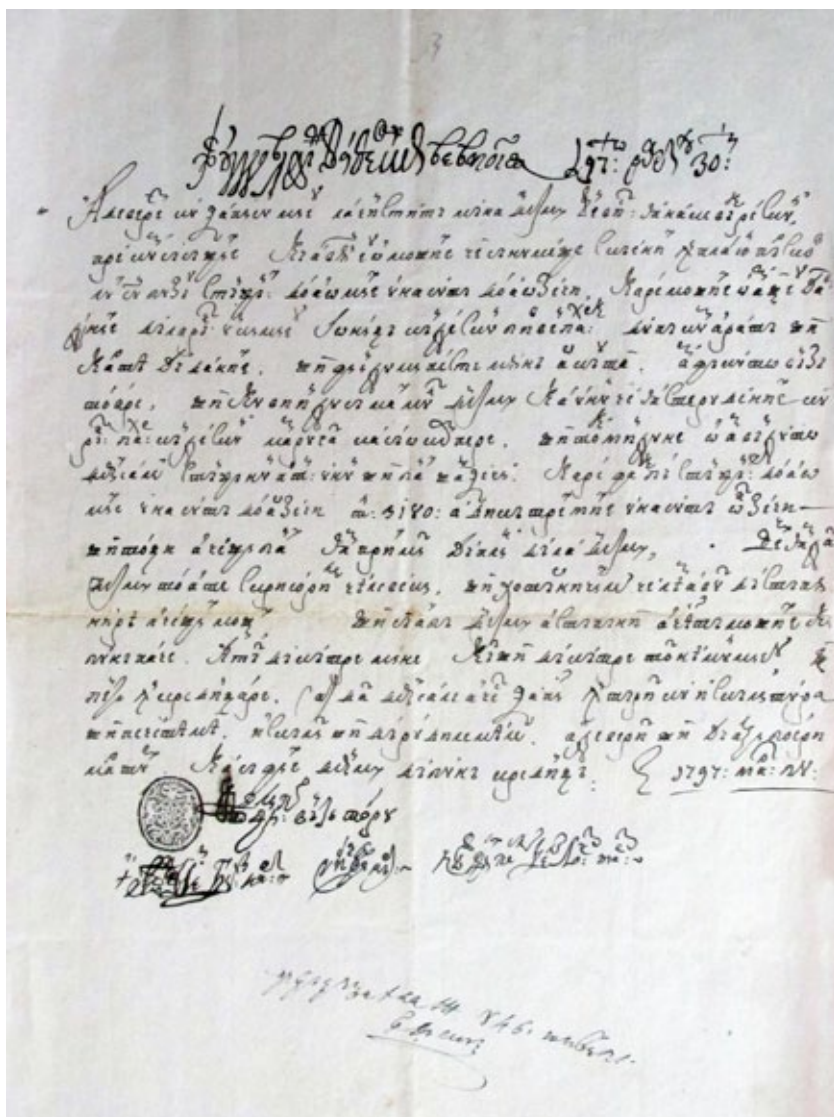


Figura 2. 1797 martie 30. Dositei (Filitti), mitropolitul Țării Românești, confirmă zapisul, întocmit la 28 martie 1797, prin care Constantin Filipescu i-a vândut lui Ianache Văcărescu mare vistier moșia Scăieni, din plaiul Pârscovului (jud. Buzău). (M.M.B., Colecția Documente, nr. 27.743).



Figura 3. 1797 iunie 19. Alexandru Ioan Ipsilanti, domnul Țării Românești, întărește soției răposatului Ștefan Altântop baș-alaiu ceauș stăpânirea prăvăliei cafenea construită pe un „petec de loc [...] domnesc la Poarta din Sus a Curții Vechi, dăspre Dâmbovița”, care a fost „afierosit” Mănăstirii Mărcuța. (M.M.B., Colecția Documente, nr. 35.826).

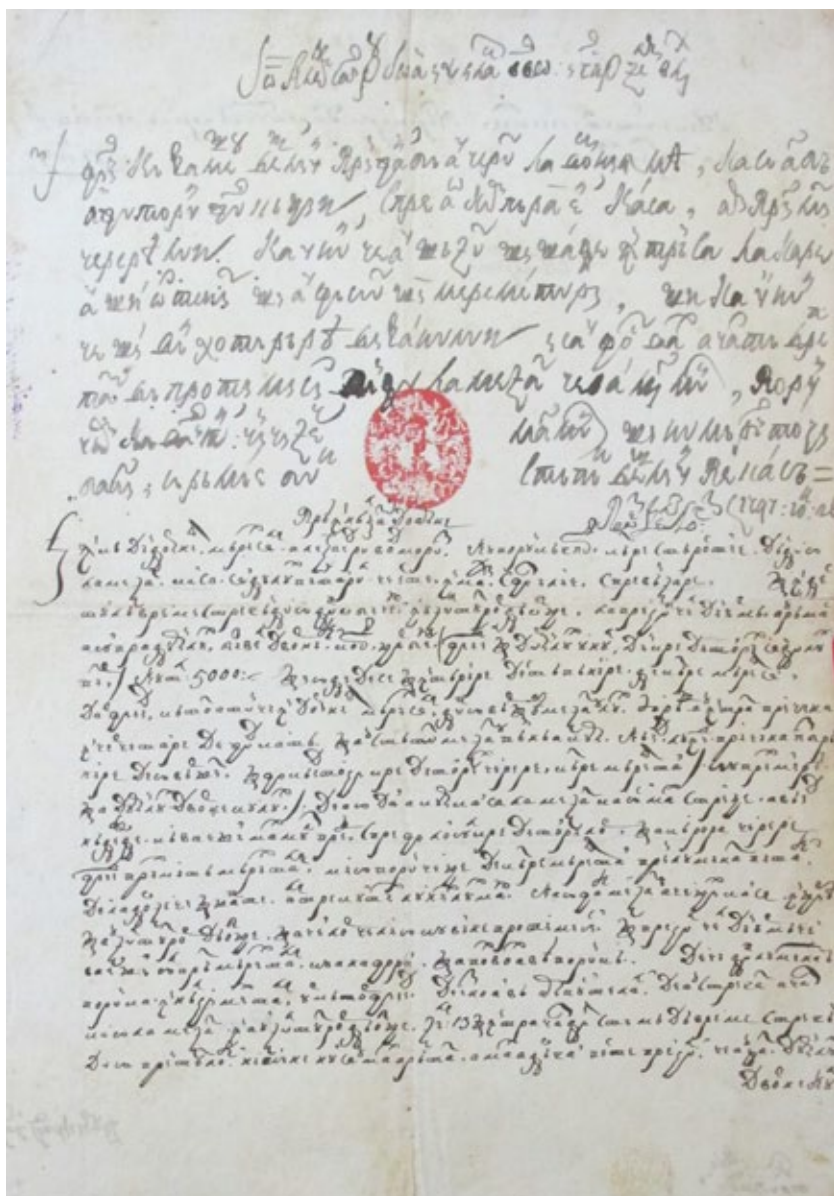


Figura 4. 1797 iunie 26. Alexandru Ioan Ipsilanti, domnul Țării Românești, confirmă lui Deșliu vameș dreptul de a „rămâne bun stăpân” asupra casei lui Sandu pitar, aflată în Mahalaua Sf. Ilie din București. (M.M.B., Colecția Documente, nr. 25.323).



Figura 5. 1797 iulie 22. Alexandru Ioan Ipsilanti, domnul Țării Românești, desemnează pe Petrace Bughene fost mare clucer de arie să cerceteze moșia Valea Lungă (jud. Dâmbovița), în urma plângerii înaintate de domnița Ecaterina Constantin păhărniceasa, Iordache Cantacuzino serdar și de Constantin Hrisoscoleu medelnicer. (M.M.B., Colecția Documente, nr. 27.086).

1797 octombrie 30. Zmaragda Văcărescu dă zapis lui Manolache Brâncoveanu fost mare
 vornic pentru schimbul Aniței țiganca, fata lui Mina, căsătorită cu Nicolae Țiganul, cu Iana Țiganca, fata
 Ilincăi și a lui Ilie. (M.M.B., Colecția Documente, nr. 39.194).

Figura 6. 1797 octombrie 30. Zmaragda Văcărescu dă zapis lui Manolache Brâncoveanu fost mare vornic pentru schimbul Aniței țiganca, fata lui Mina, căsătorită cu Nicolae Țiganul, cu Iana Țiganca, fata Ilincăi și a lui Ilie. (M.M.B., Colecția Documente, nr. 39.194).

OLGA GRECEANU, O VIZIONARĂ ÎN SLUJBA PATRIMONIULUI CULTURAL BUCUREȘTEAN

Andreea MĂRGĂRIT¹

Cuvinte-cheie: *Olga Greceanu; pictură murală; sculptură; literatură; artă; București interbelic; Biserica Ortodoxă Română în perioada comunistă.*

Keywords: *Olga Greceanu; mural painting; sculpture; literature; art; Interwar Bucharest; Romanian Orthodox Church during the communist period.*

Rezumat: *Articolul de față aduce în prim plan viața pictoriței și scriitoarei Olga Greceanu, o remarcabilă artistă a perioadei interbelice. În rândurile ce urmează sunt tratate subiecte precum principalele biserici pictate de aceasta în București și în țară, expozițiile la care a participat, numeroasele cărți publicate, predicile ținute în biserici, cât și nedreptățile îndurate în timpul regimului comunist ateu. Toate cele prezentate creionează portretul unei femei puternice și inteligente, ce și-a dedicat întreaga viață pasiunii sale, slujind lui Dumnezeu și oamenilor.*

Abstract: *The present article highlights the life of painter and writer Olga Greceanu, a remarkable artist of the interwar period. The following lines cover topics such as the main churches she painted in Bucharest and across the country, the exhibitions she participated in, the numerous books she published, the sermons she delivered in churches, as well as the injustices she endured during the atheist communist regime. All these aspects paint the portrait of a strong and intelligent woman who dedicated her entire life to her passion, serving both God and humanity.*

Pictorița și scriitoarea Olga Greceanu, una dintre cele mai apreciate artiste ale perioadei interbelice, s-a născut pe 4 august 1890, la Mănăstirea Nămăiești, județul Argeș. Tatăl său a fost contele polonez Henric de Skrzewski, iar mama sa, Ana, fiică de boieri.

După absolvirea cursurilor primare și liceale la București, urmează timp de trei ani, până la izbucnirea Primului Război Mondial, cursurile Facultății de Chimie și ale Academiei de Arte Frumoase din Liège. Despre neașteptata alegere a studiului chimiei, artista mărturisea: „Am plecat la Liège, dar tot nu știam ce să urmez. La înscriere am ales [...] chimia. După ce mi-a ieșit din gură acest cuvânt, m-am speriat. Chimia, eu? În școală nu puteam să o sufăr. Ce mi-a venit? Cine a vorbit pentru mine? Vă spun acum: soarta. Viitorul meu soț era și el sosit la Liège pentru a urma Politehnica. Cursurile noastre de chimie-fizică și optică se țineau în comun. Masa lui de experiențe era alături de a mea. Așa ne-am cunoscut;

1. Muzeul Național Cotroceni; e-mail: andreea.margarit@muzeulcotroceni.ro

și iată de ce mi-a ieșit printre buze cuvântul la care nu m-am gândit niciodată: «chimie». Acel cuvânt conținea întreg viitorul meu” (Nanu, Iancu-Ciovârnache, 2004, p. 11).

Reîntoarsă în țară, din cauza izbucnirii Primului Război Mondial, a înființează în anul 1916, împreună cu artistele Cecilia Cuțescu-Storck și Nina Arbore, *Asociația femeilor pictore și sculptore*, iar în anul 1921 face parte dintre membrii fondatori ai *Sindicatului Artelor Frumoase din România*, alături de artiști precum Arthur Verona, Camil Ressu și Ion Theodorescu Sion. Tot în acest an, este curatoarea unor expoziții de succes organizate la București, New York, Bruxelles, Paris, Barcelona, Haga, Praga, Roma și Varșovia.

Între anii 1930 și 1931, urmează la Paris cursurile pictorului francez Paul Baudouin, autorul tratatului *La fresque. Sa technique: Ses application*, în urma cărora dobândește noi tehnici de aplicare a frescei: „Nu e fresca noastră, de la Athos, cu var, apă și câlți, și cu scliviseală, ci e cu var, nisip și puțin praf de marmură. Atunci, în 1931, nu cunoșteam altă frescă, și m-am mulțumit foarte mult, am găsit-o și practică și ușoară [...]. M-am întors în țară după un an și am experimentat chiar eu fresca lui Baudouin, pictând pereții de la Sinod” (Nanu, Iancu-Ciovârnache, 2004, p. 27).

Olga Greceanu s-a ridicat la înălțimea celor mai străluciți pictori ai perioadei interbelice, precum Theodor Pallady, Gheorghe Petrașcu, Francisc Șirato, Nicolae Tonitza sau Cecilia Cuțescu-Storck, lăsând în urma sa picturi murale de o inestimabilă valoare. Arta sa a fost, înainte de toate, o artă de ordonare, echilibru și de stabilitate.

Picturile sale, pline de profunzime, evidențiază căutarea deplină a lui Dumnezeu, cu întreaga putere sufletească, „transformarea cuvintelor Lui în linii și planuri”, pentru realizarea celei mai potrivite expresii plastice a ideii de veșnicie. „Când zicem că Iisus a fost spirit divin, să o arătăm. Ca să credem că exprimăm divinitatea, pictând un bărbat cu ochi frumoși e cea mai mare rătăcire. [...]. Fără credință, fără entuziasm, opera poate fi, desigur, frumoasă, dar sterilă, dacă nu găsește o corespondență și în sufletul celui care o privește” (Nanu, Iancu-Ciovârnache, 2004, p. 22).

Regretata Adina Nanu, critic și istoric de artă, apropiată a artistei, scria că pentru Olga Greceanu expresia supremă a artei plastice a fost pictura religioasă. „Avea în ținută demnitatea și eleganța suverană a eroilor din frescele sale. Îi urmărisem de-a lungul anilor picturile și îi citisem cărțile, impresionată de cutezanța ei de a realiza totul în stil mare. Apreciam îndeosebi faptul că, dispunând din familie de bunăstare, ar fi putut trăi fără să facă nimic, să ducă o viață mondenă, îndestulată și facilă, dar a muncit neîncetat, cercetând și creând fără răgaz. [...]. Visul său a fost să zugrăvească biserici. Spre deosebire de majoritatea colegilor de breaslă, pictori de șevalet, interesați doar de experiențe plastice, sau de câștiguri materiale, ea aspiră ca, prin realizarea unor ansambluri simfonice cu teme înălțătoare, să-și îndeplinească adevărata menire de artist luminat de credință. Privită din acest unghi, toată activitatea ei de până în anul 1930 apare ca o pregătire în vederea atingerii acestui țel suprem” (Lupeș, 2011, p. 20).

Olga Greceanu a pictat în stil neobizantin numeroase biserici din București și din țară, dar și fațadele sau interioarele unor importante instituții de cultură bucureștene,

precum Universitatea de Arhitectură și Urbanism „Ion Mincu”, Institutul de Istorie „Nicolae Iorga” al Academiei Române sau Sala de Consiliu a Primăriei Sectorului 1 din bulevardul Banu Manta.

Prima lucrare din seria compozițiilor murale a fost pictura realizată în anul 1932 pentru Sala de Consiliu a Palatului Sfântului Sinod de la Mănăstirea Antim. Oricine pășește în această sală, privirea îi este atrasă de scena *Răstignirii Domnului*, o scenă imensă, cu multe personaje, realizată într-o reprezentare unică, neobișnuită în iconografia tradițională. Întreaga compoziție este dominată de cămașa albă a Mântuitorului, în formă de cruce. În această pictură deosebită, trupul lui Iisus, care de obicei apare dezgolit, legat numai pe șale cu o năframă, lăsând la vedere urmele suferinței omenești și rana făcută de lancea soldatului, este înlocuit cu o formă geometrizată, simplă și pură, a cămășii din pânză albă, groasă.

S-ar putea ca ideea îmbrăcării lui Iisus pe cruce să-i fi venit artistei de la forma peretelui, curbat în partea de sus, în surplombă. Văzută de la diferite distanțe, imaginea apărea inevitabil deformată, riscând să producă disproporții în anatomia trupului răstignit. Așa, îmbrăcat în cămașă largă, nu mai pune probleme. Odată cu rezolvarea acestei dificultăți optice, mesajul artistic a câștigat o nouă valoare prin asociațiile poetice care au devenit mai evidente decât reportajul unei morți tragice. Înlocuirea descrierii trupului cu o formă geometrică regulată, plană, a deplasat atenția de la realitatea concretă la abstractul simbolic. Prin așezarea mânecilor, ca mari aripi albe, într-un plan înclinat, mai apropiat de cel al plafonului, Iisus pare a-și lua zborul deasupra noastră. La poalele crucii, jeluitorile se aliniază într-o friză regulată. Compoziția se încheie în partea de sus cu soldați și cai, câteva lănci înclinate fiind plasate paralel cu marginile panoului, pe care le repetă ca un ecou. Astfel, compoziția care, de fapt, vorbește despre cea mai mare durere, despre suferința și moartea provocate de cruzimea umană, nu îndeamnă la revoltă sau ură, ci dimpotrivă, însuflă liniște sufletească și împăcare în fața ordinii care domnește în cer și pe pământ (Nanu, Iancu-Ciovrănache, 2004, p. 20).

Între anii 1949 și 1950, Olga Greceanu realizează în pridvorul Mănăstirii Antim, mozaicurile ce îi reprezintă pe Sfinții Nicolae, Alexie, Agata și Antim. Cei patru sfinți, aparținând unor tipuri umane diferite, au chipurile deopotrivă transfigurate de o intensă trăire interioară, înălțându-se în fața credincioșilor ca modele spirituale. Culoarea de pe suprafețele sticloase, mereu proaspete, ca umede, este o adevărată încântare: gălbuiul, vibrant, cu accente de ocru și roșu, lucește ca aurul, pe când rozuri sau verzuiuri pastelate sunt puse în valoare de fondul albastru-închis. Ocrotite de pridvor, mozaicurile păstrează și astăzi vie și neschimbată amintirea artistei (Stoica, 2018, p. 7).

Lucrările de pictură începute la Palatul Sfântului Sinod au fost terminate între anii 1961 și 1966. În holul de primire, artista i-a pictat în stilul său viguros, simplificat și spiritualizat, pe cei trei patriarhi, Miron Cristea, Nicodim Munteanu și Justinian Marina, dar și compoziții precum *Întemeierea Mitropoliei Ungrovlahiei*, *Autocefalia Bisericii Ortodoxe Române*, *Unirea provinciilor bisericești* sau lăcașuri de cult, precum Biserica Sf.

Ilie-Toplița sau mănăstirile Neamț, Dealu și Căldărușani. Picturile sunt adevărate alegorii, în care simbolul se împletește cu realitatea istorică.

Cupola holului, prin care pătrunde lumina soarelui, e cea mai limpede compusă, luminoasă și senină. Pe tamburii cupolei sunt pictați mitropoliții: Varlaam, Andrei Șaguna, Vladimir Repta al Bucovinei și Grigorie Dascălul (Stoica, 2018, p. 7).

Pe lângă Mănăstirea Antim, printre lăcașurile de cult pe care Olga Greceanu le-a pictat sau restaurat se numără Schitul Darvari, bisericile Pitar Moș, Precupeții Noi, Sapienței, Sf. Vasile de pe Calea Victoriei, Izvorul Tămăduirii, Hagiului, Bumbăcari, Tudor Vladimirescu, Sf. Ioan, Precupeții Vechi, Schitul Bălteni, Podenii Vechi (Prahova), Sf. Dumitru, Plătărești și Tăriceni din Călărași.

În anul 1938, este solicitată să se ocupe de decorarea Gării Mogoșoaia și de Judecătoria din Piața Amzei, denumită pe atunci, când sectoarele erau împărțite pe culori, Judecătoria de Galben. În sala de așteptare a Gării Mogoșoaia, artista l-a pictat pe Regele Carol al II-lea și poporul, iar în sala de onoare pe voievodul Radu cel Frumos primind cheile orașului București.

Pentru Judecătoria Sectorului Galben a găsit că ar fi potrivită o scenă dramatică, pentru a-i impresiona pe cei ce jură cu crucea în mână, astfel a ales să picteze scena *Răstignirii*. Din păcate, frumoasa frescă a fost acoperită în totalitate cu var de comuniști (Crăciun, 1936, p. 1).

Următoarea comandă, sosită la scurt timp după acestea, a fost decorarea Sălii de Consiliu a noii primării din bulevardul Banu Manta, astăzi Primăria Sectorului 1. Sala, aflată la primul etaj, cea mai importantă a întregii clădiri, avea prevăzute panouri și nișe pentru picturi, pe care artista le-a conceput ca pe un ansamblu, impresionant prin unitatea și coerența lui.

Ilustrând momente din istoria administrației publice locale, a pictat adunările celor care hotărau soarta orașului începând cu secolul al XVI-lea, „*județele de pârgari*” la care luau parte atât boierii, cât și locuitorii. Scenele se evidențiau prin aceeași atmosferă solemnă ca și celelalte picturi, concepute drept modele de cinste și integritate în judecarea cauzelor comunității. Tipurile personajelor reprezentate, cu figuri prelungi, asemenea eroilor romantici idealști, duc cu gândul la luptătorii pentru dreptate socială, remarcându-se asemănarea lor cu sfinții din picturile religioase.

La fel ca în cazul picturii Judecătoriei Sectorului Galben, impresionantul ansamblu a fost acoperit cu tencuială și pierdut pentru totdeauna. Au rămas doar câteva fotografii ale sălii, fără detalii. Din fericire, s-au făcut câteva imagini în timpul lucrului, unele din puținele mărturii asupra felului în care artista pune în practică teoriile enunțate în lucrarea *Compoziția murală: Legile și tehnica ei*. Structura desenului pornea de la forma peretelui, de la conturul rotunjit al lunetelor care trebuiau pictate. Privind panoul exact din locul spectatorilor, de la aceeași distanță și în lumina venită de la ferestre sau lămpi, artista prevedea efectul final al lucrării, ca și integrarea ei în imaginea totală a sălii (Nanu, 2005, p. 2).

În anul 1942, Olga Greceanu a realizat pictura murală de pe fațadele celor două intrări ale Institutului de Istorie „Nicolae Iorga”. Prima frescă, cea de pe fațada din stânga, prezintă scene din lupta dacilor cu romanii, scene ce se succed pe registre suprapuse, amintind de scenele de pe Columna lui Traian. Pe cea de a doua fațadă, cea din dreapta, artista a pictat intrarea voievodului Mihai Viteazul în Alba Iulia, într-o cromatică caldă: roșu stins, cărămiziu, brun, vișiniu cu mase mari de nuanțe de alb și cenușiu. Desenând personajele în spiritul reliefurilor istorice romane, pictorița le simplifică siluetele, dar păstrează veridicitatea anatomică și expresia gesturilor, urmărește trăsăturile chipurilor și uzează de racursiuri în reprezentarea unor oșteni și cai prăbușiți la pământ. Acest pas spre realism este însă anulat de traseele cele mai mărunte ale desenului, care umplu suprafețele cu detalii de textură, susținând, ca un acompaniament ritmic, tema principală (Blazian, 1927, p. 1).

După o expoziție personală la Academia de Arhitectură, azi Universitatea de Arhitectură și Urbanism „Ion Mincu”, decanul Petre Antonescu a invitat-o să decoreze sala de festivități a clădirii, unul dintre cele mai reușite exemple ale stilului neoromânesc din Capitală. Pe doi mari pereți, așezați față în față, a desfășurat compoziții simfonice, cu multe personaje, în cadru de arhitectură. Ele susțin, echilibrează și dau amploare sălii, creând o atmosferă solemnă și de sărbătoare. Pe al doilea perete, se grupează figurile de seamă ale unor domnitori, principalii ctitori ai monumentelor Capitalei. Personajele, îmbrăcate în costume fastuoase, sunt alăturate într-o ritmică lentă, având în fundal turele unor biserici cunoscute. Compoziția e densă, fără goluri, aproape fără respirație, ca un relief cioplit în piatră. Unitatea decorativă e asigurată de stilizarea asemănătoare a detaliilor de arhitectură, și a celor de costum, falduri, bucle, coroane etc.

Scriitoarea Igena Floru remarca principala trăsătură distinctivă a stilului Olgăi Greceanu: „*maximum de expresivitate prin maximum de schematizare*”. La rândul său, criticul literar român Ștefan Nenițescu scria: „*Olga Greceanu, prin intelectualizarea liniei, caută să-și stabilească un procedeu de vitalitate proprie și relevă statornicia variației pe o singură temă [...]; farmecul deosebit în decorativul său rece, instabil, deși foarte odihnit în sine, concret și oarecum străluminat de limpezimea unei lumi nemărginite, suferată prin fundalul asemănător unui transparent fond de aur*” (Vlasu, 2003, p. 24). Poetul Dumitru Karnabatt vorbea despre tablourile religioase ale Olgăi Greceanu ca reprezentând „*un adevăr superior de esență și eternitate*”, iar despre naturile moarte prezente în expoziții: „*savuroase de inedit, de surprinzătoare orânduire, de vioaie armonie de culori*” (Rampa, 13 ianuarie 1926).

Cum era firesc, artista s-a dedicat și picturii pereților caselor în care a locuit. Reședința preferată a fost Cula de la Măldărești, cunoscută și drept *Cula Greceanu*. Aici a zugrăvit, în anul 1934, o superbă frescă, în vechiul stil românesc, ce înfățișează portretele strămoșilor ei, boierii Măldărescu, după modelul tabloului votiv al bisericii din apropiere. Frescele Culei Greceanu sunt o capodoperă, ce pot fi admirate și astăzi, căci din anul 1956, clădirea a fost transformată în muzeu (Stoica, 2017, p. 9).

Pe lângă cula de la Măldărești, o altă locuință dragă artistei a fost conacul de la Bălteni, ridicat în anul 1905, în stil neoromânesc. Soții Greceanu au construit această somptuoasă reședință boierească, unde artista a putut să își desfășoare talentul și fantezia în libertate, în perioada cea mai fericită a vieții, de afirmare în deplinătatea tinereții și a forței creatoare. Aici, Olga Greceanu a pictat monumentală *Alegorie a Primăverii*, care la prima vedere pare că înfățișează un crâng unduindu-se ușor în bătaia vântului, însă, privind cu atenție, printre ramuri se descoperă pictate tinere femei, înconjurată de felurite păsări exotice. Din păcate, *Primăvara* Olgăi Greceanu mai poate fi admirată astăzi doar în fotografii, căci comuniștii au dărâmat cu cruzime pereții picturii în frescă (Ursu, 2010, pp. 44-47).

Între anii 1942 și 1943, artista a realizat în întregime pictura bisericii satului Bălteni. „*Interiorul simplu, dar spațios al lăcașului de țară, bine luminat de ferestre mari, e în întregime acoperit de imagini care se înălțăuie, ca o țesătură străvezie, abia nuanțată, în tonuri discrete de griuri calde și reci. Pictura trăiește prin desenul viguros, care conturează atât figurile impunătoare ale sfinților, drapați în mantii largi, din registrul inferior, cât și personajele grupate în compoziții echilibrate din zonele superioare. Prin ritmul cumpănit al compoziției, de o sobră și gravă armonie, pictura bisericii de la Bălteni învâluie și liniștește sufletul privitorului ca o rugăciune, împăcându-l cu soarta*” (Nanu, 1990, p. 4).

Cu smerenia unui meșter iscusit, artista s-a conformat activității de echipă, alături de monahi ca de pildă preotul arhimandrit Sofian Boghiu, slujind Biserica în modul cel mai devotat și mai discret cu putință. În anul 1968, a primit titlul de pictor autorizat al Patriarhiei, categoria I, cu calificativul „foarte bine”, fapt ce-i acorda dreptul de a picta orice biserică din țară. În același an, a fost decorată cu Ordinul „Meritul Cultural”. Vor urma zece ani de muncă la peste 30 de biserici.

Se bucura când i se îngăduia să conceapă ansamblul pictural sau măcar o parte din el, așternând culorile direct pe zid. Așa, de pildă, pictura bisericii satului Mănăstirea din județul Călărași impresiona prin calitatea compoziției, coerența dintre formele și proporțiile clădirii și figurile pictate. Pe când Tattarescu și școala lui placau pe pereți mari panouri cu sfinți sau scene biblice, lăsând între panouri zone finisate ca imitație de marmură, Olga Greceanu înglobează tot interiorul într-un ritm unitar care stăpânește tot spațiul, alternând ancadramele dreptunghiulare cu altele circulare, legate prin frize decorative. Spre deosebire de adepții stilului apusean, care sugerau în fundalul imaginilor spații infinite în clarobscur, Olga Greceanu menține în atenție zidul, incluzând contururile pereților ca pe componente ale compoziției. Majoritatea contractelor încheiate în ultimul deceniu de viață au fost lucrări de restaurare, curățare, reparare și de repictare ale unor ansambluri deteriorate (Nanu, Iancu-Ciovărnache, 2004, p. 50).

În ceea ce privește pictura pe șevalet, majoritatea lucrărilor Olgăi Greceanu au avut subiecte religioase, istorice sau simbolice, transfigurate într-o sinteză foarte personală. Dintre acestea, amintim: *Salomeea* (1927), *Fuga în Egipt* (1924), *Maternitate* (1928),

Răstignirea (1928), *Pieta* (1928), *Plângerea lui Iisus* (1928). Deși concepute ca lucrări independente, toate par fragmente din mari ansambluri monumentale. Această impresie este creată, pe de o parte, de așezarea personajelor într-un plan foarte apropiat de privitor, iar pe de alta, de punerea în pagină a scenelor, care parcă nu încap în întreaga ramă, depășind cadrul. Astfel, eroii par copleșitori în măreția lor, față de care spațiul din jur, peisajul, amănuntele ambianței devin lipsite de importanță. Compoziția, înfățișată astfel doar parțial, sugerează o posibilă continuare la nesfârșit (Pavel, 2003, p. 25).

În anii '20, Olga Greceanu începe să devină cunoscută în sălile de expoziții, destul de multe și de bine frecventate de publicul bucureștean al perioadei interbelice (Oprea, 1969, p. 86) În memoriile sale, artista nota: „*Am început să expun și singură (la Ateneu, în 1919, în Sala Mozart, în 1924, apoi în Sala Ileana, în 1926, în Sala Hasefer, în 1927) și împreună cu Nina Arbore (în Sala Mozart, în 1922), cu Milița Petrașcu, altădată cu Cecilia Emilian (în Sala Ileana, în 1929). Am expus anual la Salonul Oficial, ca și la Tinerimea Artistică. Intram de-a binelea în viața artistică a țării mele*” (Nanu, Iancu-Ciovârnache, 2004, p. 35).

A participat, de asemenea, și la numeroase expoziții internaționale, prin tot ce a pictat și a expus manifestându-și convingerea că expresia supremă a artei plastice este pictura religioasă, însușită de cele mai înalte idealuri, pe care le transpunea direct prin linii și culori. Cum remarcă mai târziu criticul de artă plastică Octavian Barbosa: „*Olga Greceanu are sentimentul festiv al istoriei, [...] compozițiile ei au drept subiect scenele triumfale ale eroilor, mai puțin momentele de încrâncenare ale istoriei naționale. Pana apare mai adesea decât spada*” (Barbosa, 1976, p. 167).

Un alt lucru deosebit prin care Olga Greceanu s-a remarcat a fost primirea distincției *Crucea Patriarhală* de două ori: din partea Patriarhului Nicodim și a Patriarhului Justinian, fapt ce i-a conferit dreptul de a predica în toate bisericile din țară. Neobosită, predica într-un mod impresionant, cu o mare putere duhovnicească, prin totala sinceritate de care dădea dovadă, și, mai ales, prin trăirea ei harică. Mai târziu, avea să se confeseze: „*Mă ocupam mult cu interpretarea Evangheliilor și predicam în fiecare după-masă la bisericile la care eram poftită să țin cuvântul. Programul meu era fix: luni la Biserica Dintr-o Zi, marți la Sfântul Elefterie sau la Pitar Moș, miercuri la Stavropoleos, joi la Popa Tatu, vineri la Lucaci, sâmbătă la Bucur, duminică după-masă la Biserica Adormirea Maicii Domnului din Strada Sapienței, iar duminicile dimineata la Biserica Răzvan, Mântuleasa, Negustori sau Monetăriei. La celelalte, Sfântul Gheorghe, Sfântul Nicolae Tabacu, Sfântul Nicolae Vlădica, Radu Vodă, Mihai Vodă, Dobroteasa, Cărmidari, Schitul Maicilor, Izvorul Nou, Schitul Măgureanu, Doamna Oltea, Sfântul Vasile, Sfântul Mina, Biserica Sfinților, Biserica Alexie, Oțetari, Vergului etc., mă duceam după cum le venea rândul la fiecare. [...]. Sufletul meu câștigase enorm în acele vremuri, ca apropiere de Dumnezeu. Eram cu totul absorbită de exegeza ce predicam și de descoperirile ce făceam, de legăturile ce le găseam într-o pericopă și alta, de rostul unui cuvânt peste care altădată trecusem mai ușor, și aproape că în restul zilei nu mai puteam fi atentă când se vorbea de altceva ce nu era cuprins în Evanghelie*” (Nanu, Iancu-Ciovârnache, 2004, p. 40).

Apreciată pentru calitățile profesionale și umane deosebite, s-a bucurat de prețuirea a numeroase personalități ale vremii. Slujitori ai bisericii, demnitari, scriitori, oameni de artă, și-au arătat într-un fel sau altul recunoștința față de ea. Petru Comarnescu o aseamănă cu Elena Văcărescu și Martha Bibescu, Cella Delavrancea o evocă admirativ ca pe o mare doamnă a culturii românești, iar Nicolae Steinhardt o pomenește în *Jurnalul fericirii*: „Odată am auzit-o pe Olga Greceanu comentând Scriptura într-o după-amiază de duminică, la Bucur [...]. Iar eu, nici măcar botezat, simplu spectator, înghițeam, ascultând-o, o licoare cu slabe urme de otravă. Mergeam pretutindeni, îmi făceam desigur și eu cruce, priveam, ascultam, mă rugam: zvâcnit, nesigur, nedecis, încurcat, dar nu ostenit, nu sătul” (Steinhardt, 2008, p. 176).

Olga Greceanu s-a impus și ca o scriitoare înzestrată, cu idei noi și îndrăznețe, publicând cărți de o mare frumusețe și profunzime teologică, studii fundamentale de teoria artei, precum *Compoziția murală: Legile și tehnica ei* sau *Specificul național în pictură*, dar și scrieri istorice și literare, romane și nuvele, precum și numeroase articole de presă. Dintre cele mai cunoscute scrieri ale sale amintim: *Femei pictor de altădată*, *Meditații la Evanghelii*, *O explicație la rugăciunea Tatăl Nostru*, *Pe urma pașilor tăi, Iisuse, Să ne rugăm*. *O explicație a Sfintei Liturghii*.

De departe însă, cea mai importantă lucrare a sa este *Dicționarul Biblic Ortodox*, în opt volume, apărut sub titlul *Mărturie în cuvânt și chip*, o amplă lucrare de peste 2.250 de pagini, ce cuprinde peste 1.400 de articole, însoțite de 500 de desene, fotografii și hărți, în care a explicat și comentat principalele întâmplări din *Sfânta Scriptură*, împletind exegeza și istoria biblică cu elemente de liturgică și apologetică ortodoxă.

Prima carte a Olgăi Greceanu, *Bucharest et ses environs*, tipărită în anul 1928 și apărută în limba română în anul următor, debutează cu o prezentare istorică a originii poporului român și a limbii române, după care urmează capitolele despre istoria Bucureștilor. Pe lângă minuțioase informații de ordin practic pentru orientarea unui turist (gări, linii de tramvai, stații de taxi și trăsuri, hoteluri și restaurante), sunt indicate teatrele, cinematografele, ziarele, librăriile, bibliotecile, sălile de concert și muzeele, cu orele respective, ba chiar cu listele lucrărilor, repartizate pe săli. Cu o rigoare a informației, dar mai ales cu un orizont cultural rar întâlnit în astfel de publicații, autoarea realizează în carte echivalentul unui excelent film documentar, extrem de prețios pentru reconstituirea Bucureștiului de altădată, cu atmosfera lui plină de farmec.

Lucrarea *Compoziția murală: Legile și tehnica ei*, publicată în anul 1935, este un exemplu de cercetare teoretică și practică în domeniul atât de complex al artelor vizuale. Apreciată atât de creatori, cât și de pedagogi, versiunea franceză a funcționat ca manual în Belgia.

Despre lucrarea *Specificul național în pictură*, apărută în anul 1938, artista mărturisea: „Nu subiectul, adică ceea ce reprezintă într-o pictură, decide specificul național în artă, dar felul cum expui, cum prezinți, cum dezvolți acel subiect, pentru că felul este maniera de a te exprima, e stilul, e însăși gândirea, concepția unei nații, potrivit

temperamentului, culturii, moravurilor, religiei acestei nații. E oglinda moralului”. Potrivit Olgăi Greceanu, factorul principal al specificului național românesc a fost *ortodoxismul* (Șirato, 1936, pp. 98-107).

Cartea *Femmes peintres d'autrefois* constituie un capitol remarcabil al istoriei artei universale și în același timp o argumentare inedită în pledoaria pentru dreptul femeilor de a se manifesta în acest domeniu al creației. Olga Greceanu și-a relatat, în introducere, strădania ei de a scoate la lumină figurile multor artiste uitate: „*O descoperire mă ducea la alta, și nu a unei vieți, ci a câtorva zeci de pictorițe, viața uneia mai întunecată (obscură) și mai de negăsit decât a alteia. Pentru câte un mic amănunt am alergat în toate muzeele, am bătut la toate porțile mănăstirilor, la case particulare, am avut manuscrise vechi în mână, scrise în vechea limbă latină, în limba flamandă, în valonă, am umblat în cimitire, în arhive, am supt și am scoborât nenumărate scări unde mă trimitea spre cercetare unul sau altul, cu folos sau fără. În fine, am dat de operele multora din ele, le-am surprins suspinele, lacrimile, tainele vieții lor, le-am ascultat bătăile inimii în scrisori rătăcite, le-am auzit râsul. Dar câte drumuri n-am bătut, câte călătorii, căci eu eram în România, și viața pictorițelor mele s-a petrecut în Italia, Franța, Germania, Anglia, Olanda. [...]. Desigur, lucrarea mea e departe de a fi completă! Abia o încercare. Las altora bucuria unor noi descoperiri, și-mi păstrez mie emoția de a fi fost primul lor istoric*” (Mărzescu, 1943, p. 2).

Privită în contextul preocupărilor autoarei pentru încurajarea și susținerea activităților artistice ale femeilor, aducerea la lumină a pictorițelor de demult dobândește rol de argument, menit să dea contemporanelor încredere în propriile forțe, în ciuda unor exemple de desconsiderare masculină. Apărută în condiții grafice deosebite, cartea s-a bucurat de o primire călduroasă și a avut un deosebit succes la *Expoziția de la Paris*, din anul 1946 (Îliescu, 1944, p. 6).

În anul 1944, apare romanul *Vreau*, inspirat, după declarația autoarei, din viața lui Thomas Carlyle. Lucrarea are în centru problema artistului creator privit ca om de excepție, inadaptabil și dificil în relațiile cu semenii, al cărui geniu îi copleșește ființa morală. Firul acțiunii prilejuiește analize psihologice adânci și minuțioase. Povestea are fatalitatea unei tragedii antice, amintind întrucâtva de legenda Meșterului Manole. Scris în registru patetic, romanul pare artificial prin excesiva insistență asupra manifestărilor dragostei, resimțită ca maladie obsesivă și distrugătoare. Autoarea a evitat să-și înzestreze eroii cu umor, distanțare înțeleaptă care ar fi făcut să se prăbușească o construcție durată din tenebre. Tocmai în cea mai literară dintre scrieri, Olga Greceanu și-a înhibat firescul și voiciunea gândirii, calități evidente în toată creația ei (Vlasu, 2003, p. 24).

În ciuda personalității sale deosebite, propaganda comunistă a îngropat-o în uitare, încă din timpul vieții. Comuniștii i-au luat totul – de la o avere impresionantă în bunuri, case și moșii, până la dreptul de semnătură. Cărțile ei din biblioteci au fost dosite, iar picturile din instituții publice vându-se, așa după cum s-a întâmplat cu frescele de la Primăria din Banu Manta ori cu cele din Piața Amzei. Familiei Greceanu i s-a confiscat întreaga avere, cula de la Măldărești, conacul de la Bălteni, obiecte și stofe de la 1600,

mobilier adus cu mare cheltuială de la Florența, incunabule și atlase rare.

În loc să protesteze, Olga Greceanu s-a adâncit de bunăvoie în anonimatul muncii, restaurând zeci de monumente bisericești, de fresce și icoane inestimabile, fără a se da niciodată bătută, așa după cum stau mărturie rândurile scrise pe o margine de caiet: „Fără entuziasm, fără pasiune, fără un fel de furie fericită, nu vei reuși niciodată [...]. Fără entuziasm, orice pas al nostru e fără folos. Tot ce faci în lume trebuie împlinit cu exaltare, cu înțelegere că ce faci tu, altul nu ar putea face” (Nanu, Iancu-Ciovârname, 2004, p. 64).

Despre tristul episod al alungării de la Măldărești, artista nota: „Noaptea, la ora 23, am fost goniți de la moșia noastră Măldărești-Vâlcea, zicându-ne că tot pământul, pădurea, casa, cula, mobila, hainele, bijuteriile [...] în fine, tot [...], tot [...] sunt ale poporului! Ce noapte! Casa plină de derbedei cu ochii-n zece, ce să fure și ce să-și însușească [...]. Poporul erau ei [...] derbedei adunați de pe drumuri. Am plecat cu [...] câte o valiză fiecare [...] la Râmnicu Vâlcea. Am plecat fără nici o părere de rău, dar cu o mare scârbă, care încă mai durează în sufletul meu. Am fost pedepsiți că am fost gospodari, că am investit bani în covoare și-n mobilier [...] pedepsiți că am ridicat prestigiul satului, că am făcut din cula de la Măldărești un muzeu cu obiecte și mobile de stil, aduse din Florența! [...]. Vina noastră că n-am petrecut cu banii, n-am risipit, n-am băut [...]. Atunci n-ar mai fi avut poporul ce moșteni!” (Nanu, Iancu-Ciovârname, 2004, p. 70). Din păcate, aceeași soartă a avut-o și conacul de la Bălteni, cărțile și tablourile au fost scoase în curte și arse, iar *Alegoria Primăverii* dăruită cu târnăcoapele.

Olga Greceanu și-a petrecut ultimii ani din viață restaurând biserici, împreună cu echipa Patriarhiei. Tot ce a pictat și a scris a fost rodul unei fericite îmbinări de vitalitate, care a mânat-o spre acțiune și spiritualitate, care i-a orientat eforturile spre țeluri înalte. A fost mereu susținută de credința religioasă, dar și de certitudinea armoniilor artistice.

Criticul și istoricul de artă Amelia Pavel o caracteriza drept „o prezență spirituală românească, pe cât de atașată tradiției, pe atât de inteligent și de subtil sensibilă la sugestiile fertile ale căutărilor și experiențelor artistice din veacul al XX-lea. Întreaga operă a pictoriței are prețioasa calitate de a confirma, în același timp, și a depăși teoriile din care a izvorât. Citite cu experiența de astăzi, aceste teorii, al căror miez stă în supremul rol acordat liniei ca traseu energetic, [...] deschid un capitol prea puțin cunoscut al gândirii artistice românești” (Pavel, 2003, p. 25).

La rândul său, Cella Delavrancea scria că din operele Olgăi Greceanu „desprinde un cântec în ton major, dătător de viață. Activitatea sa, atât de rodnică în pictură și în literatură, îi fac un scut care-i va apăra oboseala când va sosi ceasul odihnei. Admirația mea să se adauge laudelor unui public recunoscător pentru emoțiile artistice ce ni le-a transmis de-a lungul unei existențe preocupate exclusiv de problemele altruiste ale frumosului” (Delavrancea, 1988, p. 520).

Olga Greceanu a muncit neîncetat, cercetând și creând fără răgaz. Numeroasele fresce, icoane, mozaicuri, cărți, conferințe, jurnale, dar și zecile de biserici pictate și restaurate ne spun că este timpul să fie reaşezată la locul cuvenit pe scara valorilor morale.

BIBLIOGRAFIE / BIBLIOGRAPHY

Surse inedite / Unpublished sources

C.N.S.A.S., Dosar I 0235176.

Dicționare / Dictionaries

Barbosa, O., 1976, *Dicționarul artiștilor români contemporani*, Editura Meridiane, București.
 Greceanu, O., 2014, *Dicționarul zugravilor de subțire. Monahi și mireni*, Editura Idaco, București.
 Ionescu, A.S. (coord.), 2020, *Dicționarul pictorilor din România secolului al XIX-lea*, Editura Oscar Print, București.

Articole de presă / Press articles

* * *, 1928, „Expoziția dnei Olga Greceanu la Paris. Ecouri elogioase din presa franceză”, în *Dimineața*, Anul XXIV, Nr. 6480, 24 martie 1928, p. 3.
 * * *, 1937, „Inaugurarea primăriei sectorului IV Verde”, în *Realitatea Ilustrată*, Anul XI, Nr. 564, 10 noiembrie 1937, p. 8.
 * * *, 1937, „Un succes românesc peste graniță”, în *Curentul*, Anul X, Nr. 3533, 30 noiembrie 1937, p. 2.
 * * *, 1943, „Chipul Mântuitorului în arta Renașterii. Conferința d-nei Olga Greceanu la Centrul de studii asupra Renașterii”, în *Universul*, An 60, Nr. 131, 16 mai 1943, p. 6.
 * * *, 1944, „Conferințele d-nei Olga Geceanu despre patimile Mântuitorului”, în *Universul*, An. 61, Nr. 17, 18 ianuarie 1944, p. 2.
 Bădărău, T. A., 1927, „Plastica”, în *Adevărul Literar și Artistic*, Anul VII, Nr. 318, 9 ianuarie 1927, p. 3.
 Bălțeanu, D., 1940, „Olga Greceanu: Pe urmele pașilor tăi, Iisuse”, în *Universul*, An 57, Nr. 164, 17 iunie 1940, p. 2.
 Blazian, H., 1926, „Plastica feminină”, în *Adevărul Literar și Artistic*, Anul XVII, Nr. 268, 24 ianuarie 1926, p. 31.
 Blazian, H., 1926, „Valoarea artei moderniste”, în *Adevărul Literar și Artistic*, Anul VII, Nr. 300, 5 septembrie 1926, p. 3.
 Blazian, H., 1927, „Expozițiile: Olga Greceanu, I. Brateș-Pillat și C. Vlădescu” în *Adevărul Literar și Artistic*, Anul VIII, Nr. 368, 25 decembrie 1927, p. 7.
 Blazian, H., 1927, „Plastica anului 1926”, în *Adevărul Literar și Artistic*, Anul VII, Nr. 317, 2 ianuarie 1927, p. 3.
 Blazian, H., 1929, „Plastica”, în *Adevărul Literar și Artistic*, Anul IX, Nr. 465, 3 noiembrie 1929, p. 3.
 Blazian, H., 1929, „Salonul oficial”, în *Adevărul Literar și Artistic*, Anul IX, Nr. 468, 24 noiembrie 1929, p. 3.
 Blazian, H., 1929, „Plastica”, în *Adevărul Literar și Artistic*, Anul IX, Nr. 470, 8 decembrie 1929, p. 3.
 Blazian, H., 1930, „Plastica”, în *Adevărul Literar și Artistic*, Anul IX, Nr. 518, 9 noiembrie 1930, p. 3.
 Blazian, H., 1931, „Plastica”, în *Adevărul Literar și Artistic*, Anul X, Nr. 547, 31 mai 1931, p. 3.
 Blazian, H., 1931, „Un veac de artă românească”, în *Adevărul Literar și Artistic*, Anul X, Nr. 567, 18 noiembrie 1931, p. 3.
 Blazian, H., 1932, „Plastica”, în *Adevărul Literar și Artistic*, Anul X, Nr. 582, 31 ianuarie 1932, p. 3.
 Blazian, H., 1934, „Plastica”, în *Adevărul Literar și Artistic*, Anul XIII, Nr. 702, 20 mai 1934, p. 3.
 Blazian, H., 1936, „Plastica”, în *Adevărul Literar și Artistic*, Anul XV, Nr. 797, 15 martie 1936, p. 3.
 Chirileanu, C., 2007, „Culorile avangardei”, în *Paralela 45*, Supliment de cultură al ziarului

- Renașterea bănețeană*, Nr. 5418, 6 noiembrie 2007, p. 8.
- Codiță, P., 1943, „Cronica Plastică”, în *Viața Basarabiei*, Anul XII, Nr. 1, ianuarie 1943, p. 157.
- Colonaș, F., 2016, „(R)egal la M.N.A.R.”, în *Observator Cultural*, Anul XVI, Nr. 548 (806), 21-27 ianuarie 2016, pp. 20-21.
- Comarnescu, P., 1944, „Stilul decorativ al dnei Olga Greceanu”, în *Viața artistică*, Anul IV, Nr. 1024, 23 februarie 1944, p. 2.
- Constandache, G.G., 2008, „Un profil feminin în filosofia românească interbelică”, în *Contemporanul*, Anul XIX, Nr. 11 (680), noiembrie 2008, p. 13.
- Crăciun, E., 1936, „Pictura murală a dnei Olga Greceanu”, în *Adevărul*, Anul 50, Nr. 16.002, p. 1.
- Deac, M., 1990, „O privire sintetică asupra picturii românești din perioada anilor 1890-1940”, în *Revista muzeelor*, Nr. 1, 22 martie 1936, pp. 53-64.
- Drăgan, S., 2019, „O artistă interbelică pe pământ american”, în *România Literară*, Anul LI, 10 mai 2019, p. 22.
- Emilian, C., 1936, „Pictura religioasă a doamnei Olga Greceanu”, în *Curentul*, An IX, Nr. 2948, 19 aprilie 1936, p. 1.
- Floru, I., 1926, „Expoziția doamnei Olga Greceanu”, în *Adevărul Literar și Artistic*, Anul XVII, Nr. 269, 31 ianuarie 1926, p. 6.
- Frollo, M., 1937, „Expoziția de pictură murală a doamnei Olga Greceanu”, în *Revista Buna Vestire*, Anul I, Nr. 233, 5 decembrie 1937, p. 2.
- Iliescu, L., 1944, „Olga Greceanu: Femmes peintres d'autrefois”, în *Universul*, An. 61, Nr. 24, 25 ianuarie 1944, p. 6.
- Jianu, I., 1936, „Expoziția Olga Greceanu la Școala de arhitectură”, în *Rampa*, Anul 19, Nr. 5448, 12 martie 1936, p. 1.
- Karmabatt, D., 1926, „Expoziția dnei Olga Greceanu”, în *Rampa*, Anul XI, Nr. 2462, 13 ianuarie 1926, p. 1.
- Lupeș, C., 2011, „Ne mai aduci aminte doamnă Olga Greceanu ...”, în *Observator Cultural*, Anul XII, Nr. 314 (572), 21 aprilie-4 mai 2011, p. 20.
- Maur, S., 1922, „Mișcarea artistică”, în *Adevărul Literar și Artistic*, Anul III, Nr. 70, 26 martie 1922, p. 6.
- Mărzescu, E., 1943, „Femmes peintres d'autrefois, de Olga Greceanu”, în *Curentul*, Anul XVI, Nr. 458, 29 aprilie 1943, p. 2.
- Miracovici, P., 1940, „Cronica Plastică. Către un stil Regele Carol II, Renașterea picturii românești”, în *Universul Literar*, Anul XLIX, Nr. 14, 30 martie 1940, p. 4.
- Mirea, I., 1944, „Olga Greceanu”, în *Revista Fundațiilor Regale*, Anul XI, Nr. 4, 1 aprilie 1944, pp. 233-234.
- Mitroi, M., 2008, „Cula Greceanu, aprig disputată”, în *Gazeta de Sud*, Nr. 4138, 19 septembrie 2008, p. 6.
- Mocanu, V., 1974, „Olga Greceanu, Aurelia Gheață”, în *România Literară*, Anul VII, Nr. 30, 25 iulie 1974, p. 18.
- Nanu, A., 1990, „Artă, brânză și neant”, în *Contemporanul*, Anul II, Nr. 6, 9 februarie 1990, p. 4.
- Nanu, A., 1995, „O victimă a ignoranței”, în *Cotidianul*, Anul V, Nr. 43 (1088), 22 februarie 1995, p. 6.
- Nanu, A., 2005, „Descoperirea picturilor murale de la Primăria Sectorului 1 din Bd. Banu Manta”, în *Bucureștiul Cultural*, supliment al *Revistei 22*, Anul I, Nr. 10, p. 2.
- Nanu, A., 2010, „Olga Greceanu. Pictoriță, scriitoare și predicator ortodoxă”, în *Revista Rost*, Anul VIII, Nr. 87, Mai, 2010, pp. 31-43.
- Necula, C., 2013, „Olga Greceanu, iconarul aprins de Taina Rugului Nestins”, în *Revista Tabor*, Nr. 3, pp. 33-37.

- Niculescu, M., 1937, „Expoziția de picturi murale a dnei Olga Greceanu”, în *Universul*, An. 54, Nr. 339, 9 decembrie 1937, p. 2.
- Niculescu, M., 1938, „Compoziția murală de Olga Greceanu”, în *Universul*, An 55, Nr. 227, 22 august 1938, p. 1.
- Opreșcu, G., iulie 1963, „Considerații asupra studierii artei românești dintre cele două războaie mondiale”, în *Lupta de clasă*, Seria a V-a, Anul XLIII, pp. 72-84.
- Pavel, A., 2003, „Desenul interbelic”, în *România Literară*, Anul XXXVI, Nr. 49, 16 decembrie 2003, p. 25.
- Preutu, M., 1974, „Istoria – nesecat izvor de inspirație”, în *Scânteia*, Anul XLIII, Nr. 9924, 19 iulie 1974, p. 4.
- Stănculescu, N., 2008, „Olga Greceanu – credință și expresie”, în *Revista Memoria, revista gândirii arestate*, Nr. 64-65, pp. 6-9.
- Stoica, I., 2017, „Cula Greceanu”, în *Magazin*, Anul LX, Nr. 5, 2 februarie 2017, p. 9.
- Stoica, I., 2018, „Mănăstirea Antim”, în *Magazin*, Anul LXI, Nr. 23 (3153), 7 iunie 2018, p. 7.
- Șirato, F., 1936, „Compoziția murală. Legile și Tehnica ei, de Olga Greceanu”, în *Convorbiri literare*, Biblioteca Județeană „Astra”, Sibiu, ianuarie-martie 1936, pp. 98-107.
- Șirato, F., 1937, „Olga Greceanu”, în *Adevărul Literar și Artistic*, Anul XVII, Nr. 889, 19 decembrie 1937, pp. 22-23.
- Șirato, F., 1938, „Specificul românesc în pictură”, în *Adevărul Literar și Artistic*, Anul XIX, Nr. 903, 27 martie 1938, p. 22.
- Șirato, F., 1939, „Cronica artistică”, în *Adevărul Literar și Artistic*, Anul XIX, Nr. 948, 5 februarie 1939, p. 5.
- Șirato, F., 1939, „Viața artistică”, în *Adevărul Literar și Artistic*, Anul XIX, Nr. 943, 1 ianuarie 1939, p. 12.
- Ursu, L., 2010, „Cerul pe dinăuntru – Portret Olga Greceanu”, în *Revista Rost*, Anul VIII, Nr. 87, Mai, 2010, pp. 44-47.
- Vlasiiu, I., 2003, „Doamnele artelor frumoase românești”, în *Observator Cultural*, Nr. 175, 7 iulie 2003, p. 24.
- Vlădescu, T., 1935, „Compoziția murală. Un studiu al dnei Olga Greceanu”, în *Porunca Vremii*, Anul IV, Nr. 240, 25 octombrie 1935, p. 2.

Lucrări generale și speciale / General and Special Works

- Corobca, L., 2020, *Panorama comunismului în România*, București, Editura Polirom.
- Delavrancea, C., 1988, *Dintr-un secol de viață*, București, Editura Eminescu.
- Greceanu, O., 1944, *Vreau*, Editura Ziarul, București.
- Greceanu, O., 2000, *Ura care ucide*, București, Editura Curtea Veche.
- Greceanu, O., 2005, *Femei pictor de altădată*, București, Editura Institutul Cultural Român.
- Greceanu, O., 2008, *Femei pictore necunoscute*, București, Editura Idaco.
- Greceanu, O., 2010, *Compoziția murală. Legile și tehnica ei*, București, Editura Idaco.
- Greceanu, O., 2010, *Meditații la Evanghelii*, București, Editura Sophia.
- Greceanu, O., 2010, *Specificul național în pictură*, București, Editura Dar din har.
- Greceanu, O., 2011, *Mărturie în cuvânt și chip*, București, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii.
- Greceanu, O., 2011, *Să ne rugăm. O explicație a Sfintei Liturghii*, București, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii.

- Greceanu, O., 2011, *Viața Sfântului Nicolae*, București, Editura Idaco.
- Greceanu, O., 2012, *Jutabel-Ben Eber Capernaum*, București, Editura Charisma.
- Greceanu, O., 2016, *O explicație la rugăciunea Tatăl Nostru*, București, Editura Idaco.
- Greceanu, O., 2018, *Expoziția Universală de la New York, 1939*, București, Editura Idaco.
- Greceanu, O., 2019, *Pe urma pașilor tăi, Iisuse*, București, Editura Idaco.
- Han, O., 1970, *Dălți și pensule*, București, Editura Minerva.
- Nanu, A., Iancu-Ciovrănache, Ș., 2004, *Olga Greceanu*, București, Editura Centrul de Cultură Palatele Brâncovenești.
- Năsui, C., 2021, *Artiste uitate din România: cercetări și studii despre contribuția femeilor la istoria artei românești*, București, Editura PostModernism Museum.
- Oprea, P., 1969, *Societăți artistice bucureștene*, București, Editura Meridiane.
- Petrescu, C., 1932, *L'art de la fresque*, Paris, Editura Lefranc.
- Petrescu, D., (coord.), 2020, *Comunismul în România. Memorie și istorie*, București, Editura Pro Universitaria.
- Steinhardt, N., 2008, *Jurnalul fericirii*, București, Polirom.
- Vasilachi, V., 2015, *De la Antim la Pocrov*, București, Editura EIKON.

PROCESUL DE ÎNFIINȚARE AL UNEI INSTITUȚII APROAPE CENTENARE: MOMENTUL 1948 (MUZEULUI MUNICIPIULUI BUCUREȘTI ÎN VIZITĂ LA MUZEUL NAȚIONAL DE ARTĂ ȘI ARHEOLOGIE)

Delia BRAN¹

Cuvinte-cheie: comunism în România; istoria muzeelor din București; patrimoniu cultural; Muzeul Național de artă și arheologie; Muzeul Municipiului București.

Keywords: communism in Romania; history of museums in Bucharest; cultural heritage; National Museum of Art and Archaeology; Bucharest Municipality Museum.

Rezumat: Scopul acestui articol este de a fi o contribuție la istoria instituției muzeale Muzeul Municipiului București. El prezintă un moment foarte puțin cunoscut din parcursul istoric al muzeului, respectiv tumultul evenimentelor din 1948. În lumina noilor documente de arhivă, provenite de la arhivele centrale istorice, precum și de la cele ale instituției, articolul prezintă, în două părți, parcursul instituției în tulburata perioadă 1948-1950. În prima parte, tratează contextul mai larg al Muzeului de Artă și Arheologie din bulevardul Kiseleff nr. 3, prezentând parcursul acestei instituții foarte importante pentru peisajul românesc muzeal, alături de principalele idei și viziuni care au ghidat instituția. Partea a doua se axează mult mai mult pe interacțiunea dintre Muzeul Municipiului București și Muzeul de Artă și Arheologie. Această interacțiune, am putea spune meteorică, a lăsat multe „urme” în construcția și dezvoltarea muzeului de istorie locală, cu precădere în zona organizării sale și a colecțiilor de artefacte.

Abstract: The purpose of this article is to be a contribution to the history of the museum institution Bucharest City Museum. It presents a very little-known moment in the history of the museum, namely the tumult of the events of 1948. In the light of the new archival documents, from the central historical archives, as well as from those of the institution, the article presents, in two parts, the history of the institution in the troubled period 1948-1950. In the first part, it deals with the wider context of the Museum of Art and Archeology in Kiseleff Boulevard no. 3, presenting the course of this very important institution for the Romanian museum landscape, along with the main ideas and visions that guided the institution. Part two focuses much more on the interaction between the Bucharest City Museum and the Art and Archeology Museum. This interaction, we could say meteoric, left many “traces” in the construction and development of the local history museum, especially in the area of its organization and artefact collections.

1. Muzeul Municipiului București, delia.marinescu29@gmail.com

Cercetarea pieselor de patrimoniu poate aduce după sine și o foarte anevoioasă misiune de descoperire a proveniențelor acestora, mai ales după ce aceste artefacte au trecut prin tumultoasa perioadă a comunismului (Bran, 2021, pp. 102-112). Pentru a înțelege poate, mai clar, cum aceste drumuri individuale ale patrimoniului s-au îmbinat cu istoria colecțiilor de artă și cu istoria instituțiilor muzeale este recomandat să privim în retrospectivă aceste fire ale istoriilor instituționale și îngemănarea lor în mănunchiul Istoriei Mari.

Acest articol își propune să „deznoade” un moment foarte intens și important din istoria Muzeului Municipiului București, respectiv episodul anului 1948. Este momentul în care, pentru o scurtă perioadă, Muzeul Municipiului București poposește în clădirea din bulevardul Kiseleff nr. 3, localul Muzeului Național de Artă și Arheologie (actualul Muzeul Național al Țăranului Român) și crează aici o expunere efemeră (Georgescu, Panait, Dache, 1971, p.23). Momentul este doar amintit în istoriografia dedicată instituției, deși privit în lumina noilor documente de arhivă, el capătă un înțeles fundamental în dezvoltarea muzeului și a componenței patrimoniului acestuia. Așadar, folosind aceste noi surse (A.N.I.C., Fond *Ministerul Artelor și Informațiilor*, Fond *Comitetului pentru artă și M.M.B. Arhivă*) și coroborând cu istoriile instituționale deja studiate (Bran, 2019, pp. 65-72; Bran, 2024, pp. 76-89, Bran, 2023, ms.) articolul de față își dorește să aducă lumină în acest moment foarte tulbure și să îl reanalizeze cu ochii contemporaneității pentru a înțelege impactul pe care l-a avut anul 1948 asupra instituției din Kiseleff nr. 3.

Perioada de tranziție cuprinsă între anii 1947 și 1950 este una foarte delicată în istoria instituțiilor muzeale din România. Ea a afectat toată ordinea anterioară și rutinele în care funcționau instituțiile deja existente. Reformele realizate atunci, tentativele de organizare de noi instituții, ruperea unor instituții de patrimoniu lor, devalizarea și reconstituirea anumitor colecții, precum și viziunea de reorganizare a muzeelor pentru a proiecta „*revoluția culturală*” și „*educarea maselor*” au fost acțiunile de prim interes ale perioadei. Lucrurile s-au mai domolit după anul 1950 pentru instituțiile muzeale, care căpătaseră deja un drum, o direcție de aproape douăzeci de ani s-a așezat asupra lor.

Kiseleff nr. 3: drumul de la Muzeul Național de Artă „Carol I” la Muzeul Lenin-Stalin

Un motor și promotor al acestui muzeu, Muzeul Național de Artă „Carol I”, pentru mai bine de patruzeci de ani, a fost Alexandru Tzigara-Samurcaș. Ideile și acțiunile sale sunt fundamentale pentru spațiul muzeologiei românești. El a militat încă din anul 1906, de când primește de la Regele Carol I misiunea de a organiza o instituție națională muzeală, pentru un spațiu „*umbrelă*” care să găzduiască și să organizeze tot ceea ce se înțelegea prin patrimoniu național al românilor din toate provinciile.

Samurcaș se ocupă cu pasiune de „*muzeul de la șosea*” încă de la preluarea lui. De formație istoric de artă (Plămădeală, 2010, <https://www.observatorcultural.ro/articol/arhiva-alexandru-tzigara-samurcas/>), cu o licență în litere – secțiunea Istorie la București

– urmându-i pe Alexandru Odobescu și pe Grigore Tocilescu, apoi cu un doctorat la München despre Simon Vouet, el preia ceva din rigoarea germană și în caracterul său. Lucrează ca preparator la Muzeul Național de Antichități, dar se pare că intră în conflict cu Grigore Tocilescu și pleacă. Se angajează mai apoi ca bibliotecar la Fundațiile Regale unde ajunge să conducă instituția ca director. Definitiv, însă, pentru activitatea sa de organizare și de promovare a culturii și patrimoniului va rămâne în poziția de director al *Muzeului de etnografie, de artă națională, artă decorativă și artă industrială*, așa cum s-a numit *Muzeului Național de Artă „Carol I”* la începutul existenței sale. De muzeu se va ocupa până în anul 1940, când este pensionat de statul român, dar continuă să ocupe funcția de decizie până în anul 1946. După această dată, prin hotărârea Consiliului Superior al Muzeelor, de muzeu se va ocupa George Oprescu (A.N.I.C., Fond *Ministerul Artelor și Informațiilor*, dosar 114/1947, f. 12-14).

Pentru Samurçaș un muzeu național era un popas în cursul patrimoniului românesc, unde trecutul și viitorul se îmbină. Un spațiu care adună și păstrează artefacte, în principal etnografice, care să oglindească viața țaranului român. Sub inspirația acestora se dorea să renască, prin creativitatea artiștilor din prezent, noua artă românească, care, la rândul ei, să intre în circuitul muzeului spre păstrare și conservare; așadar artefactele deveneau și o mărturie, o oglindă a vremii sale și inspirație pentru generațiile viitoare. Practic, Samurçaș propune un ciclu de viață culturală și patrimonială sub această etichetă a muzeului național (Samurçaș, 1936a, pp. 159-165).

Patrimoniul pe care acesta îl dorea spre a fi expus era alcătuit din obiectele de zi cu zi ale țaranului român. Este interesant cum în textele sale insistă foarte mult pentru păstrarea acestei „microistorii” a omului de rând în defavoarea „macroistoriei” alcătuită din personalități marcante ale neamului. Mai mult, el pleacă deseori în peregrinări antropologice pentru a găsi și colecta pentru muzeu artefacte demne de „arta națională” – „casa, portul, obiectele uzuale, pe deoparte; biserica și obiectele cultului, pe de altă parte, trebuia să se cuprindă în muzeu”. O enumerare în tușe groase amintește de: obiecte textile, obiecte de lemn și de ceramică. O particularitate a colecției este chiar o casă, aceea a țaranului Mogoș, dar și o biserică. Samurçaș dorea să mute în curtea muzeului Biserica Stavropoleos din București pe care o considera un giuvaier de arhitectură și artă românească și un exemplu demn de păstrat și de urmat (Samurçaș, 1936b, pp.159-165).

Referindu-se la trecutul muzeului de artă, Tzigara-Samurçaș vrea să lege ideea unui muzeu național de cea a Muzeului (cu majusculă): „după o existență de 42 de ani, el se găsește azi [1906] în aproape aceiași stare ca la întemeiere”. Fapt care invocă actul de înființare al Muzeului semnat de domnitorul Alexandru Ioan Cuza (1859-1866). Așa încât, înțelegem că, în viziunea sa, Tzigara-Samurçaș devine coordonatorul primului muzeu românesc. Se petrece aici un soi de confuzie care este explicată parțial de Samurçaș, preferând să întrețină această idee a continuității. Decretul semnat de domnitorul Alexandru Ioan Cuza de înființare a muzeului național prevedea secțiuni de artă (Pinacoteca), secțiunea de istorie (Muzeul de Antichități) și o secțiune de istorie

naturală (viitorul muzeu înființat de Grigore Antipa) ale aceleiași instituții (Opriș, 2003, p.198). Nu era încă foarte clar definită, la acel moment, această idee a preluării de artefacte din universul țăranului pentru a deveni o sursă de inspirație pentru arta națională, așa încât ideea inovatoare a lui Samurcaș de a amesteca filiațiunea istorică a conceptului de „muzeu național”, născut oficial administrativ prin decretul din 1864, cu filosofia lui Ruskin care a provocat mișcarea *Arts and crafts* în Europa naște un nou concept de muzeu în spațiul românesc. Alexandru Tzigara-Samurcaș va dirigi acest concept pentru a deveni cel dintâi muzeu al Capitalei.

„muzeul de artă națională din capitala României întregite, menit să ne dea dovada unității poporului român pe bazele operelor sale de artă, asemănătoare în întreg cuprinsul țării”

Muzeul dorește să fie, în viziunea lui Samurcaș, o manifestare a Unirii, a sentimentului de națiune unită și puternică. Deși în realitate instituția deținea un bogat material etnografic adunat în secțiunea ceramică, secțiunea lemnului, secțiunea țesăturilor. Restul secțiunilor urmau să fie expuse când muzeul va ocupa cu deplinătate clădirea din Kiseleff nr. 3. Păstrăm însă această idee, diferită de cea din anul 1906, a unui muzeu care stă ca exemplu al Unirii, o manifestare materială a acesteia, care ar fi trebuit să combine toate tipurile de artefacte care stau mărturie pentru cultura și istoria noastră într-o singură clădire.

Foarte clar va exprima această viziune, din anul 1942 (Tzigara-Samurcaș, 1942, pp. 3-21) când subsolul și parterul clădirii erau alocate artefactelor provenite din neolitic, Grecia Antică, din săpăturile cetăților romane și dacice. Alături de acestea erau expuse Tezaurul de la Pietroasele (încă nerevenit de la Moscova, la acel moment) și frescele decapate de la Mănăstirea Curtea de Argeș. Etajul întâi era dedicat artei religioase românești, bogăției sale de artefacte medievale românești *„secția bisericească va întruni deci, în toată măreția ei, civilizația medievală și a renașterii monahale și voievodale [...] Astfel întregită (cu obiectele din tezaurul de la Moscova – n.n.) secția noastră religioasă va fi, fără ezitare, cea mai importantă demonstrație a bisericii ortodoxe din Orient, dovedind totodată înalta cultură a Principatelor dela Dunăre”* (Samurcaș, 1942, p.13). Secțiunea a treia era dedicată artei populare, *„artei țărănești”*, iar în *„aripa nordică a clădirii”* putea primi și integra secția Pinacotecă (a statului), adică arta românească modernă. Etajul al doilea al clădirii era destinat pentru diverse colecții și donații speciale viitoare. Curtea interioară expunea metopele de la monumentul Traian de la Adamclisi, iar în mijloc ar fi trebuit să troneze, precum un giuvaer Biserica Stavropoleos din București. Conceptul acesta grandios prezentat de Samurcaș în textul său era la momentul acela doar un deziderat. Chiar el menționează că dintre toate cele prezentate doar secția de artă țărănească exista. Siguranța cu care prezintă situația face ca toate acestea să pară ca și cum fuseseră deja executate.

Conceptul unui *muzeu umbrelă* care să cuprindă mai multe instituții nu este nou pentru societatea românească. Așa cum am văzut deja, Samurcaș preia și prelucurează viziuni care fuseseră vehiculate, iar din varii motive nerealizate. Această idee a unei clădiri care să cuprindă mai multe instituții apare de la finele secolului al XIX-lea în societatea

românească. Un prim proiect legislativ, care va organiza această viziune asupra unui *muzeu național și un muzeu umbrelă* cu atribuțiile sale se va contura în *Legea 803 din 1946 pentru organizarea muzeelor naționale*.

Muzeul Național de Artă și Arheologie, așa cum apare el redenumit în lege, nu este altceva decât transformarea și transferarea într-o formă unitară a tuturor muzeelor din București sub același acoperiș. În realitate, vorbim despre fostul Muzeul Național de Artă „Carol I”, pe care îl înființare Alexandru Tzigara-Samurcaș în anul 1906, și care acum este rebotezat și restructurat. Această nouă manieră de organizare a lui nu avea mare legătură cu numele său, ce făcea trimitere la Regalitate și la fondatorul său din anul 1906, Regele Carol I, fiind, în realitate, o primă formă de centralizare (Nițulescu, 1999, pp. 289-305). Spunem acest lucru pentru că Muzeul Național de Artă și Arheologie urma să aibă în subordinea lui următoarele subsecțiuni:

- a. Preistorie;
- b. Arheologie clasică, medievală și artă antică;
- c. Artă populară;
- d. Artă veche română;
- e. Artă veche română modernă;
- f. Artă străină.

Aceste subsecții aveau să fie formate din colecțiile muzeelor din Capitală, ce erau proaspăt revenite în oraș după retragerea lor din Oltenia (pentru a fi protejate în a doua conflagrație mondială), pe de o parte, iar pe de altă parte, existau sedii muzeale care fuseseră avariate (de cutremurul din anul 1940 sau de bombardamentele din anul 1944) sau în fine, altele care chiar nu mai existau deloc. Tot în corpul legii din 1946, sunt explicate și proveniențele patrimoniale ale noilor secții muzeale. *Secția Preistorie* și *Secția Arheologie clasică, medievală și artă antică* erau formate din colecțiile provenite de la Muzeul Național de Antichități. *Secția de Artă populară* și *Secția Artă veche română* își trăgea patrimoniul de la fostul Muzeul de Artă Religioasă și din colecțiile Comisiei Monumentelor Istorice. *Secția de Artă veche românească* și *Secția de Artă românească modernă* avea în componență piese de la Colecția Simu, Colecția Toma Stelian și Pinacoteca Statului. În fine, *Secția de Artă străină* avea să cuprindă piesele din colecțiile Simu, Toma Stelian, la care s-au adăugat ulterior anului 1947 și piese din fosta colecție regală și din alte colecții venite în administrarea statului. Mai existau Colecția de artă a Muzeului Kalinderu, care, la fel, s-a împărțit în funcție de secție și de tipicul pieselor. O particularitate era Muzeul Aman, care a devenit o secție de sine-stătătoare, *Secția de Artă română modernă Theodor Aman*, în sensul că nu avea să își mute patrimoniul în noua adresă. Credința era că în cazul unei case de artist, colecția este potențată dacă rămâne în fostul atelier.

În acest fel într-o formă juridică se revenea și se reformula ideea pe care Samurcaș a avut-o mereu în vedere, de a reuni sub aceeași umbrelă a unei singure instituții muzeale toate colecțiile de istorie, artă și etnografie, într-o modalitate similară cu ce fusese la

începuturile ei, ideea de înființare a unui muzeu. În această formă, în teoria propusă de lege, patrimoniul tuturor muzeelor din București ar fi trebuit să fie reunit în clădirea din Kiseleff nr. 3. Parcursul pe care l-a urmat istoria acestei instituții, care după cum vedem, este însă modelat în timp de diverși factori umani sau instituționali, motiv pentru care destinul său va fi altul decât cel presupus în legea din 1946.

În acest mare context socio-istoric al schimbării de regim politic, al reorganizării culturale pe noi baze ideologice, clădirea din Kiseleff nr.3 ajunge să fie principalul depozitar al patrimoniului național pentru o perioadă de timp. Aici ar fi trebuit să se reorganizeze Muzeul Național de Artă și Arheologie prin cumulara secțiilor, așa cum erau menționate în legea din 1946, dar și a colecțiilor patrimoniale a muzeelor: *Pinacoteca Națională* – colecția de artă modernă românească, *Muzeul Național de Artă* (fostul muzeu a lui Samurcaș) – colecția de artă etnografică și *Muzeul Național de Arheologie* – colecția de artefacte arheologice, *Muzeul de Artă Religioasă* – colecția de artefacte medievale (A.N.I.C., Fond *Ministerul Artelor și Informațiilor*, dosar 130/1948, f.1 și 92-98).

Anul 1948 este marcat de o serie de ședințe ale Consiliului Superior al Muzeelor, unde se hotărăște modalitatea în care noua configurație muzeală bucureșteană ar trebuie să arate. Aceste hotărâri sunt luate de o comisie condusă chiar de George Oprescu, care deținea și conducerea Muzeului Național de Artă și Arheologie, ce includea toate instituțiile patrimoniului amintit mai sus (A.N.I.C., Fond *Ministerul Artelor și Informațiilor*, dosar 114/1947, f. 1). Din păcate aceste hotărâri luate de comisie nu vor fi puse în practică, fluctuația patrimoniului devenind foarte rapidă, iar hotărârile se pare că nu erau în directă legătură cu noua ideologie de Stat și de Partid, motiv pentru care o nouă comisie condusă oficial de Lucian Grigorescu, dar din umbră de omul partidului Theodor Vlad, va hotărî noua geografie muzeală bucureșteană (A.N.I.C., Fond *Ministerul Artelor și Informațiilor*, dosar 142/1948, f. 1-30).

În acest context în care personalitatea lui Samurcaș dispare total, autoritatea lui Oprescu este destul de știrbită, acesta din urmă nu este totuși înlăturat din funcțiile deținute, el va lucra în continuare în Kiseleff nr. 3 pentru organizarea Muzeului Național de Artă și Arheologie până în anul 1949, când va fi mutat la nou înființatul Muzeul de Artă al Republicii din fostul Palat regal de pe Calea Victoriei. În calitatea lui de director și coordonator al Muzeului Național de Artă și Arheologie, el va dori să organizeze aici o expoziție permanentă. Astfel că, prin hotărârea comisiei compuse din: „dl. *Subdirector Theodor Vlad, Dna. Teodora Voinescu* [șefa secției de artă medievală din muzeul gazdă, patrimoniul provenit de la Muzeul de Artă Religioasă], *inspectorul general Radu Bogdan, inspector general dna. Lelia Rudașcu, inspector general reprezentând Ministrul Artelor și Informațiilor dl. Harry Trandafirescu, directorul cultural al Municipiului București, și Dinu Rosetti, director Muzeului Municipal, reprezentând Municipiul, precum și dnii prof. Nestor, director Muzeului Național de Antichități și prof. G. Oprescu, directorul general al Muzeului Național*” (A.N.I.C., Fond *Ministerul Artelor și Informațiilor*, dosar 130/1948, f. 38) se pune în practică o hotărâre luată de comun acord între Ministerul Artelor și Informațiilor

(Eduard Mezincescu), ministrul minelor și petrolului (Miron Constantinescu) și vice-primarul general al Capitalei (Constantin Doncea) ce aduce o primă schemă de organizare a spațiului din Kiseleff 3:

„1. *Arheologie, atât cea din Muzeul Municipiului, cât și cea din Muzeul Național se vor instala în aripa de nord, la parter, precum și în sala cea mare din dreapta, dela parter.*

2. *Arta populară se va instala în sala mare din stânga dela parter și în aripa de sud, tot dela parter.*

3. *Arta veche se va instala în sălile din față, în etajul prim cum și în aripa de sud din același etaj.*

4. *Pinacoteca [Statului] se va instala în aripa de nord de la etajul prim.*

5. *Etajul al doilea va servi ca depozit și birouri cum și pentru ateliere, secția de arheologie.*

6. *Se vor amenaja cât mai igienic locuințele personalului de serviciu, dela subsol, în așteptarea construirii unui pavilion.*

7. *Turnul va servi de local pentru un eventual bufet, accesul împărțirea este condiționată de efectuarea imediată a lucrărilor de reparație și finisaj a întregului local”.* (A.N.I.C., Fond Ministerul Artelor și Informațiilor, dosar 130/1948, f. 38).

Remarcăm în această schemă de organizare a unei expoziții de artă și arheologie cum hotărârea este luată pe linia unei ierarhii ministeriale de Stat care va fi dublată mereu de cea a instituțiilor de Partid. În cazul de față, prezența ministrului minelor și petrolului și a viceprimarului se explică prin dorința autorităților *Ministerului Artelor* de a avea fonduri pentru finanțarea realizării acestei expoziții. Mai mult însă, intervenția *Ministerului Minelor și Petrolului* se face pentru că acesta dorește să obțină clădirea muzeului din Calea Victoriei 151 (un fost sediu al Muzeului Municipiului) drept spațiu pentru minister, iar în acest sens se realizează un schimb (M.M.B., *Arhivă*, dosar acte administrative 1951-1952, f. 357). Muzeul Municipiului București se mută în Kiseleff nr. 3 pentru a expune aici, iar ministerul minelor și petrolului se obligă să susțină financiar renovarea clădirii din Kiseleff nr. 3. Tot documentele ne spun că ministerul nu a onorat această înțelegere, iar renovarea a fost realizată parțial de primărie (M.M.B., *Arhivă*, dosar acte administrative 1951-1952, f. 357). În cazul vice-primarului Constantin Doncea acesta este de acord cu acest schimb de clădiri și cu finanțarea propusă, deși există multă controversă în ceea ce privește relația lui cu lumea artelor și mai ales cu patrimoniul cultural mobil, el este un susținător financiar al domeniului. În timpul mandatului său au fost realizate și donațiile de parcele către *Uniunea Artiștilor Plastici* pentru realizarea unui cartier al artiștilor în nordul Capitalei (Pelin, 2018, p. 587; Baba, 2016, p. 216).

Prin susținerea financiară provenită de la Sfatul Popular al Capitalei (Primăria) se renovează mai multe săli de la parterul clădirii și se dau spre expunere. Printre acestea și patru săli organizate de Muzeul Municipiului București cu artefacte din patrimoniul său ce urmăreau istoria bucureșteană în relație cu noua orânduire a istoriei.

În anul 1949, în tot acest context tumultuos al schimbării, Muzeul Național de Antichități prin eforturile arheologilor conducători va fi transferat din subordinea

Ministerului Artelor și Informațiilor în subordinea Academiei Republicii Populare Române (A.N.I.C., Fond *Comitetului pentru artă*, dosar 229/1949, f. 34). Astfel, Muzeul Național suferă prima sa ruptură fundamentală prin trecerea colecțiilor de artefacte arheologice în subordinea Academiei Române. Din păcate, nu va fi și singura. Acest drum al reorganizării sale va fi fost abia început.

La finele anului 1949 Muzeul Național de Artă și Arheologie era compus din secțiile de artă populară, de artă veche românească și Pinacoteca (A.N.I.C., Fond *Ministerul Artelor și Informațiilor*, dosar 130/1948, f. 94). Ultimele două secții, prin decizia comisiei de organizare a muzeelor conduse de Lucian Grigorescu de care aminteam, vor fi mutate în nou înființatul Muzeu de Artă al Republicii din Calea Victoriei. Acesta urma să se deschidă, după lungi demersuri de organizare, în mai 1950. Astfel că artefactele provenite din fostele muzee de artă – medievală sau modernă – se reuniau și ele într-o singură expunere în fostul palat regal. La acestea se adăugau și piese din fostele colecții regale care fuseseră aduse la București și figurau la „*Direcția bunuri*” (A.N.I.C., Fond *Ministerul Artelor și Informațiilor*, dosar 135/1948, f. 3-11). Odată cu această mutare a patrimoniului se vor muta și George Oprescu (director al Muzeului Național) și Teodora Voinescu (șefa secției de artă medievală/veche românească din Muzeul Național) în nou înființatul *Muzeu de Artă*.

Și după această reorganizare, din anul 1950, Muzeul Național de Artă și Arheologie rămânea doar cu secția de artă populară. La aceasta se adaugă mai multe colecții disparate, care fuseseră aduse prin „*Direcția bunuri*” în cadrul muzeului, cu metopele de la Adamclisi și cu parteneriatul avut cu Muzeul Municipiului București. Anul 1950 aduce și mai multe evenimente foarte importante pentru noul regim, celebrarea a 80 de ani de la nașterea lui Lenin, care va fi marcată printr-o expoziție propusă de A.R.L.U.S. (A.N.I.C., Fond *Comitetului pentru artă*, dosar 152/1950, f. 48) și trimiterea unei „*expoziții politico-economice*” la Moscova de artă românească – populară, modernă și industrială (A.N.I.C., Fond *Ministerul Artelor și Informațiilor*, dosar 150/1950, f. 33-36 și f. 54). Expoziția temporară dedicată vieții și activității lui Lenin cuprindea peste patruzeci de panouri vizual explicative, care vor fi completate de un număr similar de panouri explicative cu viața și activitatea lui Stalin (A.N.I.C., Fond *Comitetului pentru artă*, dosar 152/1950, f. 126-136). Aceasta va fi amplasată exact în sălile renovate ale fostei expuneri a Muzeului Municipiului București (M.M.B., *Arhivă*, dosar acte administrative 1951-1952, f. 364).

Această expoziție va fi transformată prin decizia Consiliului de Miniștri al R.P.R. nr. 3861 din 1953 în *Muzeul Lenin-Stalin* din clădirea Muzeului Național din Kiseleff nr. 3 (A.N.I.C., Fond *Comitetul pentru artă*, dosar 109/1953, f. 1). Urmărind această dezvoltare a colecțiilor și instituțiilor muzeale, Muzeul Național de Artă și Arheologie acum destrămat sau, dimpotrivă, rezilient, cu nucleul său de artefacte etnografice, devine, din anul 1954, *Muzeul de Artă Populară al Republicii*– decret nr. 172/18 mai 1954 al Marii Adunări naționale a R.P.R. El va fi mutat în clădirea din Calea Victoriei nr. 107 (fostul Palat Știrbei) în baza unor propuneri realizate la Ministerul Artelor, deja redenumit Comitetul

pentru Artă în anul 1950 (A.N.I.C., Fond *Comitetului pentru artă*, dosar 71/1950, f. 34-45). Clădirea din Kiseleff 3 va rămâne un bastion al noii ideologii de stat și de partid pentru aproape cincizeci de ani.

1948: momentul Muzeului Municipiului București în Kiseleff nr. 3

Urmărind totuși relația de parteneriat dintre Muzeul Municipiului București și Muzeul Național de Artă și Arheologie în acest context foarte complex și tumultuos pentru reorganizarea patrimoniului național constatăm niște schimbări importante și pentru muzeul local.

Muzeul Municipal acceptă să organizeze în spațiul din Kiseleff nr. 3 patru săli de expunere cu patrimoniul deținut de acesta în primăvara anului 1948. Amintim faptul că Muzeul Municipiului București nu beneficia la acel moment de un local al său în Capitală. „*Casa cu lanțuri*” de pe Calea Victoriei fusese demolată, iar Casa de pe Calea Victoriei nr. 151 fusese schimbată cu Ministerul Petrolului și Gazelor și devenise un sediu al acestui minister. De altfel muzeul va primi din partea autorităților Palatul Suțu spre a crea aici o expoziție permanentă dedicată istoriei orașului abia în anul 1956.

Astfel că, la momentul propunerii comisiei de specialiști de a organiza în aripa de nord a clădirii, alături de colecțiile Muzeului Național de Antichități, o expoziție permanentă cu artefactele sale, Muzeul Municipiului se mobilizează imediat și expune aici patru săli cu următoarele tematici: „*Sala retrospectivă a Domnitorului Alexandru Ioan Cuza*; *Sala retrospectivă 1877-1878 – colaborarea româno-rusă*; *Sala retrospectivă a Bucureștiului*; *Sala Corporațiilor*” (A.N.I.C., Fond *Ministerul Artelor și Informațiilor*, dosar 130/1948, f. 35-36).

Momentul plecării Muzeului Național de Antichități din subordinea Muzeului Național este din nou pentru Muzeul Municipiului București unul de schimbare. Pentru a suplini această plecare instituțională din structurile Ministerului Culturii (Ministerul Artelor și Informațiilor) și implicit din componența Muzeului de Artă și Arheologie, conducerea muzeului convoacă o ședință specială unde se propune aducerea în expunerea din clădirea din Kiseleff nr. 3 a mai multor artefacte din colecția Muzeului Municipiului București pentru a suplini lipsa artefactelor arheologice din patrimoniul muzeului gazdă. Astfel că, imediat după această preluare mult mai semnificativă a funcției sale arheologice Muzeul Municipiului își va și schimba titulatura devenind *Muzeul de Arheologie și Istorie a Bucureștiului*. El va rămâne permanent în subordinea Primăriei Capitalei, nu va fuziona niciodată cu Muzeul Național, dar îi va suplini această lipsă importantă de patrimoniu istoric și arheologic, precum și o semnificativă sursă de finanțare pentru funcționarea clădirii la standarde decente (A.N.I.C., Fond *Comitetului pentru artă*, dosar 142/1950, f. 11; M.M.B., *Arhivă*, dosar acte administrative 1951-1952, f. 357).

Deși în istoriografia dedicată istoriei instituționale a Muzeului Municipiului găsim doar anul 1948 marcat ca fiind important în această relaționare. Realitatea documentelor de arhivă ne arată că timpul petrecut în sediul din Kiseleff nr. 3 de Muzeul Municipiului, devenit apoi Muzeul de Arheologie și Istorie a Bucureștiului a fost unul mai lung. Atât

arhiva instituției, cât și arhivele centrale păstrează acte care arată că în anul 1950 muzeele încă împărțeau spațiul din Kiseleff nr. 3. În realitate credem că această colocuire a continuat până în anul 1951, an în care, Muzeul de Arheologie și Istorie solicită Sfatului Popular al Capitalei finanțarea pentru o serie de vitrine în vederea deschiderii în adresa din Calea Victoriei nr. 151 a unei expoziții permanente dedicată „*orânduirii comunei primitive și orânduirii feudale*” (M.M.B., *Arhivă*, dosar acte administrative 1951-1952, f. 172). Acest sediu fusese schimbat pe perioada anilor 1948-1951 cu Ministerului Minelor și Petrolului pentru a fi sediul acestuia, însă cum Ministerul nu a onorat partea sa de contract, iar solicitările puse asupra lui pentru încurajarea dezvoltării rețelei muzeale a Capitalei au fost continue în anul 1951, acest sediu a revenit la primărie și a redevenit un sediu al muzeului. Însă, până la primirea sediului de la Palatul Suțu pentru realizarea unei expoziții dedicate istoriei locale, muzeul mai avea ca spații, preponderent de depozitare, sediul din str. I.C. Frimu (actuală stradă Henri Coandă), fosta casă George Severeanu (M.M.B., *Arhivă*, dosar acte administrative 1951-1952, f.265), precum și spațiul fostei Pinacoteci municipale din strada Ana Ipătescu (actualul bulevard Lascăr Catargiu) și actualul sediu al Observatorului astronomic. La acesta din urmă se doreau a fi depozitate în perioada anilor 1950 o serie de materiale arheologice, dar clădirea prevedea aici o activitate științifică de observație astronomică desfășurată sub egida *Muzeul de Științe experimentale* (A.N.I.C., Fond *Comitetul pentru artă*, dosar 66/1952, f. 189-196).

Pe toată durata acestei perioade se petrece și pentru Muzeul Municipiului o schimbare și o reformatare atât de identitate, cât și de patrimoniu. Nu trebuie să uităm că Muzeul Municipiului nu era format doar din partea de arheologie și istorie, el avea și o semnificativă componentă de artă – Pinacoteca municipală. Această instituție știm că fusese deja alipită fostului Muzeu Simu (Bran, Urbanitas, 2023, pp. 76-89) și funcționa în sialul acestei colecții. Dar se pare, în lumina noilor documente de arhivă găsite, că s-a intenționat mutarea în totalitate a acestei colecții alături de cea a Muzeului Simu în administrarea Ministerului Artelor (A.N.I.C., Fond *Comitetul pentru Artă*, dosar 71/1950, f. 22), însă această propunere nu s-a finalizat, doar părți din Colecția Simu vor intra în patrimoniul altor instituții (Bran, 2019, pp. 65-72). Proiectul care a fost realizat pentru reorganizarea Pinacotecii Municipale a fost cel ce propunea o viziune asupra colecției drept *Bucureștii în arta plastică*:

„În urma deschiderii Galeriei Naționale din Muzeul RPR în care sunt prezentate cele mai importante opere ale marilor maeștri realiști ai artei românești, *Comitetul Provizoriu București* socotește că existența unui al doilea muzeu, *Pinacoteca Municipală*, în imediată apropiere a Muzeului Central, având același specific, dar cu lucrări de mână a doua, nu-și mai are rațiunea și ca atare e de părere că *Pinacoteca Municipiului* să fie transformată într-un muzeu în care să se oglindească evoluția istoriei Bucureștiului, având un caracter specific municipal” (A.N.I.C., Fond *Ministerul Artelor și Informațiilor*, dosar 152/1950, f. 116).

Această decizie este redactată la *Comitetul Provizoriu al Capitalei*, adică la Primărie spre Ministerul Artelor și dovedește decizia de înființare a unui al doilea muzeu de artă

din București, cu specific diferit față de nou înființatul Muzeu de Artă al Republicii. Ceea ce este semnificativ este că Pinacoteca Municipală se va dezvolta după această hotărâre ca un Muzeu de Artă independent de Muzeul Municipal de unde a plecat, dar urmărind specificul patrimoniului cu un interes central pe istoria, respectiv arta locală, așa cum s-a dezvoltat și urma să se dezvolte mai departe și Muzeul de Arheologie și Istorie București. Mai mult decât atât, această nouă instituție muzeală *București în arta plastică* va mai prelua din trecerea sa prin Kiseleff nr. 3 o viziune reziduală dintre ideile lui Samurçaș, despre care am amintit. Este vorba despre conceptul de „muzeu umbrelă”. *București în arta plastică* va fi o expunere în fosta Casă Simu, iar apoi în spațiile din fosta Casă Brătianu redenumite *Așezămintele Nicolae Bălcescu* – respectiv str. Amzei nr. 9 (spațiu care parțial încă mai este în proprietatea Muzeului Municipiului București). Însă, pe lângă această expunere *București în arta plastică*, respectiv în viitoarea lui titulatură *Muzeul de Artă al Municipiului București „Anastase Simu”*, va păstra și organiza în subordinea sa – asemeni unui *muzeu umbrelă* – toate casele memoriale de artist și colecțiile de artă donate statului în perioada anilor 1940-1950. Astfel că, aici se vor regăsi fosta Casă atelier Theodor Aman, pe care o regăseam și în structura Muzeului Național de Artă și Arheologie; Casa și colecția Zambaccian, pe care colecționarul o donase în martie 1947 Ministerului Artelor și care acum revine în administrarea Primăriei; Colecția de artă Slătineanu, care fusese recent donată statului; Colecția de artă Dona se regăsește și ea tot în subordinea muzeului; Colecția de sculptură Cornel Medrea – acest prim muzeu de sculptură de excepțională valoare pentru arta românească prin unicitatea lui. În timp, acestora li se vor adăuga Casa și colecția pictorului Gheorghe Tătărescu, precum și, pentru o scurtă perioadă, Casa și colecția poetului George Bacovia sau Colecția de artă a pictorului Dimitrie Ghiață.

Pe partea sa, Muzeul de Arheologie și Istorie a Bucureștiului a beneficiat și el de o schimbare. Precum aripa sa de artă, și el și-a întărit viziunea asupra dezvoltării sale în direcția de istorie bucureșteană și arheologie locală. Viziune care a adus după sine și o augmentare a patrimoniului bunurilor culturale. Astfel că, în această perioadă a anilor 1948-1951, inventarul instituției a fost sporit cu o serie de piese provenite de donații sau transferuri de la secțiile din Muzeul Național de Artă și Arheologie sau de la „*Direcția bunuri*”. Așa se face că astăzi Muzeul Municipiului în partea lui de istorie are o impresionantă colecție de artefacte provenite de la fostele reședințe regale, fostele Așezăminte ale Brătienilor, fostele Așezăminte Brâncovenesti – acestea semnalate în mod generic drept *Așezămintele culturale*, precum și de la Muzeul Național de Antichități, de la Muzeul de Artă Religioasă, din diferite donații, confiscări sau naționalizări cărora li s-a pierdut urma foștilor proprietari pentru că ele intră în patrimoniul instituției sub titulatura de „*transfer de la Steagu Roșu*”. Astfel că, într-un inventar adendă celui existent care expune doar piesele intrate în patrimoniul muzeului între anii 1948 și 1951 găsim o augmentare de mai bine de 5.000 de piese (M.M.B., *Arhivă*, dosar evidență generală-depoziț 1951, f.1). Fapt care face ca aceste instituții, care nu mai există astăzi în marea lor majoritate, să „*supraviețuiască*” prin aceste părți de patrimoniu pe care le primește

Muzeul Municipiului. Instituția devenind astfel nu doar un loc pentru păstrarea istoriei și preistoriei locale, dar și un loc al identității – locale și naționale.

La rândul său, Muzeul de Arheologie și Istorie păstrează și el rezidual ideea de „*muzeu umbrelă*” pentru că și el va dezvolta mai multe secții și expuneri patrimoniale. Prima și cea mai importantă, care urmează exact acest filon de istorie și arheologie va fi deschiderea Colecției Maria și George Severeanu din sediu muzeului din str. I.C.Frimu (azi Henri Coandă), urmată de spațiul dedicat istoriei urbane din Palatul Suțu; clădirea Observatorului astronomic nu își va pierde niciodată această funcție fiind mereu deschisă pentru observații și studiu, va mai exista un sediu al bibliotecii instituției care va fi destul de volatil, se vor adăuga colecții memoriale cu tematică științifică medicală „*dr. Gheorghe Marinescu*” și „*dr. Victor Babeș*”, precum și, pentru o scurtă perioadă, clădirea Foișorului de Foc.

Deși până în anul 1984 drumul celor două aripi mari ale fostului Muzeul Municipal interbelic s-au despărțit parțial, fiecare dintre ele a preluat și a păstrat într-o formă foarte particulară acest moment al trecerii prin clădirea din Kiseleff nr. 3, care a însemnat o reală schimbare atât în structura, cât și în viziunea și patrimoniul fiecăreia dintre ele.

BIBLIOGRAFIE / BIBLIOGRAPHY

Arhive / Archives

A.N.I.C., Fondurile: *Ministerul Artelor și Informațiilor și Comitetului pentru Artă*.

M.M.B., *Arhivă*.

Legislație / Legislation

Legea 803/1946 privind organizarea muzeelor.

Lucrări generale și speciale/ General and Special Works

Bran, D., 2019, „Istории uitate, muzee pierdute – despre trecut pentru un viitor Muzeu Simu”, în *R.M.*, Nr. 1/2019, București, Institutul Național pentru Cercetare și Formare Culturală (I.N.C.F.C.), pp. 65-72.

Bran, D., 2021, „Retrocedarea memoriei bunurilor culturale – spre o nouă politică muzeală?”, în *R.M.*, Nr.1/2021, partea a II-a, București, I.N.C.F.C., pp. 102-112.

Bran, D., 2023, „Procesul de înființare al unei instituții aproape centenare: Muzeul Municipiului București”, în *Urbanitas*, nr. IV, București, Editura Muzeului Municipiului București, pp. 76-89.

Bran, D., *Bunuri și politici culturale în România de la începutul perioadei interbelice până la sfârșitul perioadei comuniste - pendulări între public și privat*, Teză de Doctorat susținută public în decembrie 2023 în cadrul Universității din București, Facultatea de Științe Politice (ms.).

Georgescu, Fl., Panait, P.I., Dache, P., 1971, *Muzeul de istorie a Municipiului București 1921-1971*, București, Editura Muzeul de Istorie.

Nițulescu, V., 1999, „Note privind legislația protejării patrimoniului cultural mobil din România, în perioada 1946-1989”, în *M.N.*, vol. XI, București, Muzeul Național de Istorie a României, pp. 289-305.

Opriș, I., 2003, *Transmuseographia*, București, Editura Oscar Print.

Plămădeală, M., 2010, „Arhiva Alexandru Tzigara-Samurcaș”, în *Observatorul cultural*, <https://www.observatorcultural.ro/articol/arhiva-alexandru-tzigara-samurcas/>

Tzigara-Samurcaș, A., 1936a, „Stavropoleos – muzeu național”, în *Muzeografia românească*, București, Editura Monitorul Oficial, pp. 159-165.

Tzigara-Samurcaș, A., 1936b, „Muzeul nostru național”, în *Muzeografia românească*, București, Editura Monitorul Oficial, pp. 1-21.

Tzigara-Samurcaș, A., 1942, *Muzeul Național Carol I*, Bucovina, Tipografia Toroțiu.

Zeletin, C.D., 1987, „Personalitatea lui Al. Tzigara-Samurcaș”, în *Scrieri despre arta românească*, București, Editura Meridiane, pp. 5-24.

ISTORIA ÎN MUZEE ÎN PRIMUL DECENIU COMUNIST

Cătălin MANEA¹

Cuvinte-cheie: *model unic; istorie; muzeu; propagandă; luptă de clasă.*

Keywords: *unique model; history; museum; propaganda; class struggle.*

Rezumat: *Istoria intră odată cu instaurarea regimului comunist pe o traiectorie care trebuia să educe masele în sensul dorit de ideologia noii puteri. Muzeele a căror existență și funcționalitate era încă recentă pe teritoriul României devin un câmp de experiment. Dacă în existența lor aceste instituții de cultură nu au avut cel puțin din punct de vedere conceptual un model, acum se impune și se caută unul. Astfel prezentarea istoriei trebuia să îmbrățișeze lupta de clasă ca motor al istoriei. Noile sau vechile instituții muzeale create se aliniază astfel noilor idei și apare un model unic de prezentare.*

Abstract: *History enters with the establishment of the communist regime on a trajectory that was supposed to educate the masses in the meaning desired by the ideology of new powers. Museums whose existence and functionality were still recent in Romania are becoming a field of experiment. If in their existence these cultural institutions did not have at least a model from a conceptual point of view, now one is imposed and sought. Thus the presentation of history had to embrace the class struggle as the engine of history. The new or old museum institutions created thus align with the new ideas and a unique model of presentation emerges.*

Istoria intră odată cu instaurarea regimului comunist pe o traiectorie care trebuia să educe masele în sensul dorit de ideologia noii puteri. Muzeele a căror existență și funcționalitate era încă recentă pe teritoriul României devin un câmp de experiment. Dacă în existența lor aceste instituții de cultură nu au avut cel puțin din punct de vedere conceptual un model, acum se impune și se caută unul. Astfel prezentarea istoriei trebuia să îmbrățișeze lupta de clasă ca motor al istoriei. Noile sau vechile instituții muzeale create se aliniază astfel noilor idei și apare un model unic de prezentare.

Baza filozofică a acestui nou mod de gândire a fost pusă treptat în secolele anterioare creării și dezvoltării ideilor lui Marx. Se consideră că această liniaritate a istoriei a fost sintetizată la începutul secolului al XIX-lea. Miza esențială a tuturor acestor combinații științifice și filosofice era destinul omenirii. Comte avusese dreptate: „*istoria era pe cale de a deveni știința sacră*”. Mai ales o anumită istorie, concepută ca mers progresiv spre viitor, spre un anumit viitor (Boia, 2011, p. 19).

1. Muzeul Național Cotroceni, email: catalin_m82@yahoo.com

Ernest Renan a formulat cât se poate de limpede scopul urmărit de noua știință a societății într-un eseu intitulat *Viitorul științei* (scris în 1848): „*A organiza științific omenirea, acesta este ultimul cuvânt al științei moderne, aceasta este pretenția sa, îndrăzneală, dar legitimă*”. A organiza științific omenirea – formulă de reținut, încărcată cu promisiuni, plină de consecințe. Nu era vorba, evident, de a forța istoria. Istoria însăși, disciplinată, avansa fără ocolișuri pe calea trasată de filosofi. Ajunsă la vârsta maturității, nu avea cum să nu prefere luminile spiritului științific al ignoranței care îi marcase vârsta dintâi (Boia, 2011, p. 20). Bazele erau deja acolo, trebuia ca restul scheletului să fie completat și adăugat în funcție de nevoi și cerințe.

Schimbările politice din perioada anilor 1945-1947 au afectat și lumea intelectuală. Istoricii care au avut până la acea dată diverse orientări politice și istoriografice trebuiau să se adapteze noilor realități. În istoriografia românească nu exista o tradiție marxistă. Ideologia era marginală și puțin dezbătută și dezvoltată, trecerea este astfel bruscă. Mihail Roller publică în anul 1947 *Istoria R.P.R.*, lucrare fundamentală la începuturile regimului comunist, dar a cărui teme sunt dezvoltate și reluate pe tot parcursul regimului comunist. Este, de asemenea, baza istoriografică care face trecerea de la o istorie națională la una internațională, precum și o integrare în lumea mai mare, mai vastă est-europeană și slavofilă (Boia, 1997, p. 66). Conceptele istorice care urmaseră până atunci calea națională au fost înlocuite de lupta de clasă. Conflictele sociale jalonează întreaga istorie. Istoria se coagula în jurul marilor *bătălii de clasă*, iar eroii acestora înlăturau sau devalorizau marile personalități tradiționale, vinovate de a fi aparținut claselor exploatare (Boia, 1997, p. 67).

În ce privește firul epic al rescrierii istoriei începe încă din 1947, când la împlinirea a 3 ani de la ziua de 23 august 1944, de la secția de agitație și propagandă, se dau indicații pentru cum va fi reflectat evenimentul în cadrul ceremoniilor care trebuiau să marcheze acest moment. „*Poporul român și popoarele conlocuitoare aniversează în această zi dobândirea independenței și libertății naționale și totodată momentul când în urma unor suferințe îndelungate, li s-au deschis drumuri noi și largi spre o dezvoltare pașnică pe calea libertății, a democrației și a progresului social*” (S.A.N.I.C., Fond C.C. al P.C.R. - Propagandă și Agitație, dosar 16/1949, p. 37).

Baza ideologică era asigurată, urma doar punerea ei în practică. Se sublinia faptul că „*Actul de la 23 august se datora inițiativei, spiritului de organizare, mobilizare și luptei consecvente și pline de sacrificii a Partidului nostru*”, astfel că partidul (comunist) cu toate că avea mari probleme și era lovit de regimurile dictatoriale luase inițiativa acestui act istoric contribuind cel mai mult la înfăptuirea lui (S.A.N.I.C., Fond C.C. al P.C.R. - Propagandă și Agitație, dosar 16/1949, p. 37).

Deci, Partidul devenea elementul central în definitivarea înfăptuirii revoluționare a poporului român. Documentul are o valoare în sine deoarece subliniază transformarea firului narativ asupra evoluției politice din România încă dinainte de instaurarea propriu-zisă a Republicii Socialiste. Se sublinia totodată pașii care trebuiau urmați pentru a întări în ochii poporului român destinul și acțiunea revoluționară a acestuia. Acapararea

narațiunii asupra evenimentelor de la 23 August erau doar un prolog a ceea ce urma (S.A.N.I.C., Fond C.C. al P.C.R. - *Propagandă și Agitație*, dosar 16/1949, pp. 38-42). Scopul urmărit era bine definitivat: „Sarcinile care ne stau în față sunt grele și pline de răspundere. Realizarea lor întâmpină greutăți multe și în primul rând acțiunea criminală a elementelor dușmănoase clasei muncitoare și a intereselor poporului român, ele cer punerea la contribuție a tuturor forțelor vii ale poporului nostru, ele vor fi un examen al disciplinei, spiritului de sacrificiu, hotărârii de luptă a poporului nostru. Va mai trebui să suportăm greutăți, dar vom învinge cu atât mai ușor cu cât vom reuși să antrenăm la lupta noastră toate forțele constructive și cinstite ale țării noastre”. În câteva fraze se creiona pentru anii care trebuiau să vină programul-platformă al partidului. Zorii Comunismului erau aici, lupta abia începea și forțele progresului trebuiau să se unească pentru a combate tarele trecutului. (S.A.N.I.C., Fond C.C. al P.C.R. - *Propagandă și Agitație*, dosar 16/1949, p. 43).

Altă ocazie ca ideile partidului să prindă viață a fost următorul eveniment legat de mitologia comunistă. Revoluția din 7 noiembrie 1918 trebuia și ea serbată pentru a marca lupta poporului pentru „*eliberarea*” sa. Cu ocazia acestui eveniment activiștii de partid au primit un set de lozinci, care vor marca de acum politica și istoria contemporană:

- „1. Trăiască a 29 aniversare a Marii Revoluții Socialiste din Octombrie.
2. Trăiască prietenia româno-sovietică, cheazășia independenței și a bunei stări a poporului român.
3. Trăiască Uniunea Sovietică, care ne ajută să învingem urmările războiului și a secetei.
4. Trăiască Uniunea Sovietică, cea mai hotărâtă luptătoare pentru o pace dreaptă între popoare.
5. Trăiască Generalissimul Stalin, făuritorul victoriei, apărătorul independenței popoarelor, campionul unei păci drepte și democratice” (S.A.N.I.C., Fond C.C. al P.C.R. - *Propagandă și Agitație*, dosar 16/1949, p. 45).

Muzeele devin prin politica și voința partidului vehicolul prin care masele puteau fi educate în spiritul noilor vremuri. Ocaziile aveau să vină odată cu promulgarea legii care reorganiza din temelii sistemul muzeal. Imediat după instaurarea primului guvern cu o componentă comunistă, Mihail Ralea s-a angajat să modifice legislația din domeniul cultural-artistic, mai ales acel segment considerat „*necorespunzător*” din punct de vedere politic și ideologic (Vasile, 2022, p. 110). Partidul a înțeles în această perioadă că muzeele ar fi trebuit să fie mult mai accesibile publicului larg, tuturor oamenilor muncii. Departamentul de propagandă spera ca printr-o mai bună organizare să poată atrage mai mulți vizitatori și implicit ideile partidului puteau avea un impact mult mai puternic (Vasile, 2023, p. 224).

Discuțiile și știrile referitoare la noua organizare muzeală făcea referire la prevederea radicală a modului în care se va desfășura activitatea muzeelor. Se preciza că muzeele vor fi centralizate după un model unic și că se dorea pe această bază crearea unui *Muzeu Național*. Legea mai preciza organizarea de muzee regionale și județene, precum

și organizarea unei școli de muzeografie (Vasile, 2023, p. 226).

Totodată, prin această lege se înființa și un Consiliu Superior al Muzeelor, în cadrul Ministerului Artelor, cu scopul de a se asigura o conducere și o concepție unitară în conducerea lor. Consiliul avea drept rol avizarea pentru constituirea oricărei instituții muzeale din România. El avea în componența lui pe directorul din București (care era și președintele consiliului), directorii de secții din cadrul M.N.D.A., directorul Departamentului Artelor și un inspector general (numit de către Ministerul Artelor) (Monitorul Oficial, nr. 288/14 octombrie 1946, p. 11048).

Schimbările instituționale ale anilor '40-'50 s-au reflectat și în evoluția instituțiilor muzeale. În noul Minister al Artelor și Informațiilor structura care superviza activitatea muzeelor a fost Direcția Arte Plastice. Ea avea în subordine și alte organisme care coordonau activitatea muzeală. Există astfel un Serviciu al Muzeelor și Colecțiilor Publice, un Serviciu al Artelor plastice, al manifestațiilor artistice colective, al controlului expozițiilor plastice și autorizării intrării și ieșirii din țară a obiectelor de artă. Această direcție răspundea și de organizarea și supravegherea muzeelor, de inventarierea colecțiilor și a obiectelor din patrimoniu artistic al Statului, de încurajarea manifestațiilor de artă (saloane sau expoziții) (Ilie, 2013, p. 48).

Direcția Arhitecturii și expozițiilor era însărcinată cu întocmirea proiectelor de reparare, restaurarea și de edificare a clădirilor aparținând ministerului sau a instituțiilor din subordine. Ea asigura totodată și avizarea proiectelor care aveau caracter urbanistic, dar și ceea ce ținea de propaganda oficială: expoziții, propagandă prin fotografii, executarea de afișe, cărți poștale, lozinci sau portrete. Aceasta avea în subordine și o altă serie de departamente care supervizau activitatea muzeală: Serviciul arhitecturii și urbanisticii, Serviciul expozițiilor, Serviciul foto-reprezentare și Serviciul întreținere și reprezentare (Ilie, 2013, p. 48).

Pentru ca tot acest sistem și instituții nou formate să urmeze o direcție a fost necesară înființarea unei noi comisii. Astfel, prin Decizia nr. 7482/1 octombrie 1948 se înființează Comisia pentru Organizarea muzeelor, care avea sarcina principală aceea de a organiza muzeele pe baze științifice. Comisia era formată din următorii membri: președinte pictorul Lucian Grigorescu, membrii M. Teodor Vlad, Radu Bogdan, Teodora Voinescu, George Oprescu, J.Al. Steriadi, I. Iser, K.H. Zambaccian, Jules Perahim, arh. Leon Haber, Magdalena Iacob și Charlotte Gherțovici (Ilie, 2013, p. 49).

Dar această comisie a avut de la înființare o deficiență majoră. Ea avea în componența ei numai reprezentanți din domeniul artei. De ce nu au existat și istorici asta nu putem ști sau putem deduce că în perioada aceea destul de tulbură ideologic nu au existat suficienți profesioniști, care să ocupe acest domeniu. Din această cauză discuțiile au fost îndreptate spre dezvoltarea rețelei muzeale în domeniul artelor plastice. Era imperativ necesar în epocă deschiderea Muzeului din Palatul R.P.R. (fostul Palat Regal viitor Muzeu Național de Artă). Membrii comisiei au făcut în urma unor cercetări o constatare demobilizatoare: din punct de vedere al organizării și sistematizării, ele lăsau de dorit atât în București, cât

și în provincie, singurul muzeu cu adevărat pregătit pentru lumea care venea era Muzeul „*Momente din Lupta Poporului Român pentru Libertate*”, care exista pe lângă Așezămintele Nicolae Bălcescu și era recent înființat (S.A.N.I.C., Fond S.P.A., dosar 88/1949, f. 3).

Așadar, în urma analizei situației existente la nivelul întregii rețelei muzeale din R.S.R. s-au constatat următoarele probleme: modul în care au luat naștere majoritatea muzeelor comporta un caracter incidental și anarhic, existau numeroase orașe unde nu existau muzee sau orașe unde muzeele nu au fost redeschise, foarte multe muzee sunt conduse de persoane fără pregătire științifică, obiectele sunt expuse nesistematic (păsări împăiate figurau alături de opere de artă și relicve antice), aproape toate muzeele aveau aceleași categorii de obiecte dispuse după criterii abstracte. Comisia considera că reorganizarea muzeelor în R.P.R. trebuia să respecte principiul unei concentrări selective, selecțiunea pornind din regiunile rurale către centrele capitală de județ sau municipii având ca punct culminant Capitala. Se recomanda să se țină seama de specificul local, iar în capitalele de județ trebuiau înființate muzee generale cuprinzând diverse secții. Se propuneau, adaptând și extinzând unele instituții deja existente, înființarea unor muzee regionale în zone precum Țara Făgărașului, Țara Oașului sau Țara Oltului, și readaptarea unor muzee existente de la Fălticeni, Piatra Neamț, Constanța, Craiova, Timișoara, Brașov, Sf. Gheorghe, Cluj, Alba Iulia, Arad. Se solicita ca în fiecare capitală de regiune să existe un muzeu, iar în Ardeal în acestea trebuiau reprezentate și minoritățile naționale (S.A.N.I.C., Fond S.P.A., dosar 88/1949, f. 4).

În anul 1950 a fost creată o altă suprastructură de control: Comitetul pentru Așezăminte Culturale de pe lângă Consiliul de Miniștri. Acesta avea ca atribuții conducerea nemijlocită și prin organele sale locale a toată rețeaua de instituții de stat pentru cultura de masă (biblioteci, muzee istorice, științifice și etnografice, cămine culturale din orașe și sate, case de citit, birouri și colective de conferențieri, parcuri de odihnă și cultură, care făceau parte din sistemul de organizare al comitetului). El exercita, totodată, controlul de stat asupra activității bibliotecilor, muzeelor istorice, științifice și etnografice, cluburilor, tuturor instituțiilor și organizațiilor de masă precum și instituțiile de învățământ, unde se pregăteau cadre pentru munca culturală de masă (Buletinul Oficial al R.P.R., an. II, nr. 41/13 mai 1950, p. 502).

Controlul efectuat de D.G.P.T. asupra muzeelor privea aspectele politico-ideologice. El se făcea prin deplasarea lectorilor cu precădere în brigăzi. În muzee se urmărea orientarea tematică, conținutul exponatelor, felul în care se reflectau momentele importante ale istoriei patriei (Ilie, 2013, p. 56).

În plină extindere a rețelei muzeale Muzeul încă de Arheologie și Istorie al Bucureștiului era mostra a ceea ce trebuia făcut. Muzeul trebuia prefăcut pentru a corespunde noilor standarde ideologice și istorice. Planul tematic a fost aprobat de către Sfatul Popular al Capitalei, Secția Culturală. Erau prevăzute circa 24 de săli, care trebuiau să ilustreze istoria orașului din cele mai vechi timpuri până în perioada contemporană (anii '50), accentul punându-se pe continuitatea locuirii și a evidențierii transformărilor

contemporane. Din descrierile sălilor și a epocilor istorice nu lipsesc teme care erau dragi propagandiștilor comuniști. Apar așadar termeni ca geneza proprietății private, democrație militară, patriarhat, societate sclavagistă sau „*consolidarea raporturilor feudale*”. Se puna accent deosebit pe descoperirile arheologice din arealul orașului și pe dezvoltarea culturală a diverselor epoci istorice. Pentru istoria secolelor XV-XX sunt importante și monumentele publice și private. Ele întăreau dezvoltarea organică și continuă a Capitalei. Ideea de progres trebuia accentuat de la o perioadă la alta. Cu cât societatea se moderniza și se dezvolta cu atât mai mult lupta de clasă devenea „*motorul istoriei*”, iar finalul sau apogeul tuturor epocilor istorice era proclamarea Republicii și instaurarea regimului de democrație populară (S.A.N.I.C., Fond *Comitetul Pentru Artă*, dosar 70/1950, pp. 264-299).

Pe lângă modelul practic de prezentare a istoriei, se aprobă la nivel teoretic și un regulament care preciza organizarea științifică a muzeelor. Acest raport este cadrul legal de funcționare. Existența lui este în același timp legată și de un cadru legal mai mare, care cuprinde și stabilirea și protecția monumentelor istorice (S.A.N.I.C., Fond *Comitetul pentru Artă-Direcția Artelor Plastice*, dosar 71/1950, pp. 10-20).

Unul din evenimentele care aveau o dublă semnificație politico-istorică pentru noul regim era *Revoluția de la 1848*. Ea îndeplinea numeroase caracteristici pentru a fi în centrul propagandei, era un eveniment cu adevărat revoluționar care fusese exploatat și în anul 1948, anul proclamării și implementării Republicii Populare. Pentru împlinirea a 110 de la „*gloriosul*” eveniment, partidul s-a mobilizat, iar prin intermediul activului de partid se dau indicații despre cum a fost și cum trebuia marcat evenimentul: „*Istoria patriei noastre este alcătuită din numeroase fapte de trudă și de luptă și din pagini de strălucitoare glorie, înscrise de popor-adevăratul producător al bunurilor sociale și făuritor al acestei istorii*” (S.A.N.I.C., Fond *Comitetul Pentru Artă-Direcția Artelor Plastice*, dosar 71/1950, p. 46).

Muzeele erau și ele încadrate în acest proces de rescriere a istoriei. Ele erau instituțiile care aveau ca obiectiv păstrarea și popularizarea dovezilor culturii materiale și ale valorilor culturale ale poporului. Care fiind reorganizate conform principiilor științifice, aveau totuși conform viziunii oamenilor partidului, lacune în ceea ce privea studierea și prezentarea epocilor moderne și contemporane. Pentru îndreptarea acestor neajunsuri se duse o deosebită activitate, la bază fiind „*necesitatea ogîndirii cât mai complete a dezvoltării societății printr-o serie de expoziții reorganizate sau în curs de organizare*” (S.A.N.I.C., Fond *Comitetul Pentru Artă-Direcția Artelor Plastice*, dosar 71/1950, p. 46).

Evenimentele din anul 1907 sunt date ca exemplu de prezentare și de valorificare a potențialului muzeal, istoric și propagandistic. Materialele realizate în urma cercetării fiind utile pentru dezvoltarea expozițiilor permanente. Un alt moment cu deosebită importanță era *Centenarul Unirii de la 1859*, Muzeul Unirii din Iași fiind dat drept exemplu de mobilizare și organizare, în acest sens fiind achiziționate noi obiecte și

documente legate de actul unirii și personalitățile care au jucat un rol important. Un alt muzeu important care reflecta lupta revoluționară în activitatea sa a fost Muzeul de Istorie din Ploiești, care și-a deschis o nouă secție specială intitulată „*Lupta revoluționară a protelariatului din Regiunea Ploiești*” și terminase organizarea secției „*Regiunea pe drumul construirii socialismului*”. Muzeul de Istorie a orașului București trebuia în următoarea sa expoziție să atingă subiecte din viața societății de pe teritoriul Capitalei și chiar a Țării Românești. Rezultatele și experiența din aceste muzee, care au atins în cercetările lor și epoca modernă și contemporană trebuiau să constituie modelul pentru toate celelalte muzee. Baza de la care trebuia pornit era cea a *Revoluției de la 1848-1849*. Se considera că evenimentele din această perioadă făceau parte din marele capitol al luptei popoarelor din Europa pentru „*descătușarea din lanțurile asupririi economice, sociale și naționale pe care clasele dominante le mențineau prin cele mai înapoiate metode*” (S.A.N.I.C., Fond *Comitetul Pentru Artă-Direcția Artelor Plastice*, dosar 71/1950, p. 47).

Importanța deosebită care se dădea Revoluției se reflectă prin decizia organelor de partid ca acest moment istoric important trebuia ilustrat în activitatea muzeală. Trebuiau găsite lipsurile din cercetarea istorică, clarificarea unor aspecte mai puțin studiate și stabilirea liniei pe care trebuia să o adopte muzeele „*în cercetarea și reflectarea obiectiv-științifică a momentului 1848-1849 și a epocilor moderne și contemporane prin publicații și expoziții*” (S.A.N.I.C., Fond *Comitetul Pentru Artă-Direcția Artelor Plastice*, dosar 71/1950, p. 48).

Principala idee era aceea că subiectul fusese tratat inegal de la o regiune la alta. Muzeele din regiunea Transilvaniei au tratat cu mai multă deferință subiectul, dar în muzeele din regiunile Munteniei și ale Moldovei domnise în tratatea subiectului „*o atitudine de subapreciere dacă nu de nepasare*”. Aceste atitudini față de un eveniment de o asemenea însemnătate politico-ideologică nu trebuia să rămână singular și trebuiau luate măsuri organizatorice pentru remedierea lui. Ca exemplu de implicare au fost menționate muzeele transilvănene din Arad, Aiud, Năsăud, Odorhei, Sf. Gheorghe, Casa memorială „*Avram Iancu*” din Vidra, Muzeul memorial „*Petöfi Sándor*” din Albești, în orașul Stalin, la muzeele Brukenthal din Sibiu și la cel din Alba Iulia. Alte instituții care prevăzuseră tematica în cadrul colecțiilor muzeale, dar care erau în reorganizare și care trebuiau redeschise erau cele din Deva și Timișoara și Muzeul de istorie al Filialei Institutului de Istorie din Cluj, care era muzeu de arheologie, dar era cel mai mare muzeu al zonei. Toate acestea erau muzee din zonele unde se desfășuraseră evenimente revoluționare (S.A.N.I.C., Fond *Comitetul Pentru Artă-Direcția Artelor Plastice*, dosar 71/1950, p. 49).

În Țara Românească erau prezente doar teme foarte restrânse asupra evenimentului, doar la Muzeul Regional Craiova și la Muzeul Militar Central. Revoluția mai era prezentă și în Casa Goleștilor din Regiunea Pitești, unde existau o serie de materiale foarte valoroase. Dar datorită faptului că complexul fusese administrat de C.E.N.T.R.O.C.O.O.P., fără acces pentru specialiști și organele ministerului de resort, muzeul rămăsese în forma în care l-au prins evenimentele din 1944. Moldova cu toate că avusese și ea o contribuție însemnată

la evenimentele perioadei, în acea zonă nu au fost organizate expoziții care să marcheze acest moment (S.A.N.I.C., Fond *Comitetul Pentru Artă-Direcția Artelor Plastice*, dosar 71/1950, p. 49).

Investigația detaliată a expunerilor din muzeele care au marcat evenimentele Revoluției de la 1848 ne conferă detalii despre cum fiecare unitate muzeală a înțeles să prezinte acest moment istoric. Astfel, Muzeul Regional Arad crease o secție specială, dar celelalte muzee se rezumaseră la o prezentare sumară, schematică fără să urmărească aducerea la lumină a unor probleme insuficient studiate care puteau oglindi în esență revoluția. Muzeul din Alba Iulia deținea o serie de obiecte numeroase, dar era încă în reorganizare așa că nu a putut valorifica materialul deținut. Sibiul ca centru important al revoluției, prin Muzeul Brukenthal a prezentat o temă aparte pentru prezentarea evenimentelor de la 1848-1849. Acesta avea pentru publicul larg o descriere a cauzelor și a urmărilor revoluției, o hartă a centrelor răsculate și a localităților în care au fost lupte, câteva stampe și documente și s-au prezentat figurile proeminente ale revoluției: N. Bălcescu, S. Petöfi, Avram Iancu, Kossuth, generalul Bem. Muzeul din Aiud, un alt centru revoluționar, a încadrat evenimentul într-o temă mai generală „*Luptele țăranilor în feudalitate*” și alături de Horea, Cloșca și Crișan au fost alăturate portretele Ecaterinei Varga și ale lui Avram Iancu. La Năsăud au fost puse pe un panou, în chip de medalioane, portretele fruntașilor revoluției (soluția a fost prezentată ca fiind prea simplistă). La Odorhei pe lângă o vitrină cu personajele revoluționare a fost pus și imnul revoluționarilor de la Pesta compus de Petöfi (S.A.N.I.C., Fond *Comitetul Pentru Artă-Direcția Artelor Plastice*, dosar 71/1950, p. 50).

O situație aparte se prezenta la Muzeul din Sf. Gheorghe. În ghidul pe care muzeul dorea să îl tipărească cauzele revoluției și poziția românilor transilvăneni față de revoluția maghiară erau prezentate lapidar, incomplet și evaziv. La nivel central, această situație era explicată prin faptul că evenimentele de la 1848 erau prezentate unilateral: materialele folosite se referă, aproape exclusiv la revoluția maghiară și, într-o măsură cu totul neînsemnată, la participarea secuilor la revoluție. Activitatea și prezența românilor la eveniment nu era prezentă prin niciun obiect sau descriere sumară. Nici măcar personalitățile românești precum Nicolae Bălcescu sau Eftimie Murgu, ca doriseră îmbunătățirea relațiilor româno-maghiare, nu erau prezente în expozițiile muzeului (S.A.N.I.C., Fond *Comitetul Pentru Artă-Direcția Artelor Plastice*, dosar 71/1950, pp. 50-51).

În alte muzee din regiunea Transilvaniei ca de pildă Blajul, unde se ținuse Marea Adunare Națională, muzeul local prezenta doar epocile vechi, în cursul anilor '50, revoluția urmând să își găsească locul odată cu reorganizarea epocilor modernă și contemporană. La Vidra, unde funcționa Casa-muzeu „*Avram Iancu*” existau o serie de documente care aparținuseră familiei lui, precum și materiale legate de viața și activitatea sa (S.A.N.I.C., Fond *Comitetul Pentru Artă-Direcția Artelor Plastice*, dosar 71/1950, p. 51).

Pentru Țara Românească drept exemple despre tratarea muzeografică a perioadei, autoritățile muzeale superioare au indicat Muzeul Regional din Craiova și Muzeul Militar

Central. Muzeul din Craiova realizase doar o prezentare schematică pentru care folosisese materiale din fondul vechi al Muzeului Olteniei și se neglijase adunarea de noi materiale. Regiunea era dată drept exemplu al luptei îndelungate pentru drepturi sociale. Aici fusese locul din care începuse mișcarea lui Tudor Vladimirescu, aici fusese Proclamația de la Izlaz, iar evenimentele de la 1907 avuseseră un deosebit impact în zonă.

Situația de la Muzeul Militar Central a fost ceva mai deosebită, acesta având un profil special, iar pentru revoluție a fost alocat un spațiu considerat insuficient și cu materialul existent nu a putut fi făcută o prezentare prea complexă. Tematica Muzeului de Istorie al orașului București asigura o prezentare sumară, dar care, la rândul ei, se considera că nu acoperea în suficientă măsură cauzele care au determinat-o (S.A.N.I.C., *Fond Comitetul Pentru Artă-Direcția Artelor Plastice*, dosar 71/1950, p. 52).

Prezentarea acestui eveniment istoric care era și o etapă premergătoare schimbărilor politice ce urmau să vină, face ca conducerea superioară să adopte măsuri pentru prezentarea cât mai unitară și mai detaliată a fenomenelor istorice. Situația găsită în urma cercetării asupra prezentării evenimentelor de la 1848-1849 au dus la unele concluzii despre modul în care muzeele țării erau în concordanță cu noile realități politice și sociale, în plus s-au constatat expuneri prea schematice și într-un mod neștiințific. Una din observații era legată de zona de proveniență a muzeelor: cele din Oltenia, Moldova și Muntenia, care erau considerate încă înapoiate și muzeele din Transilvania care aveau expuneri în care au prevalat numeroase confuzii, rezerve și soluții necorespunzătoare. Existau totuși și numeroase cauze comune care se resfrângeau asupra tuturor muzeelor din țară (S.A.N.I.C., *Fond Comitetul Pentru Artă-Direcția Artelor Plastice*, dosar 71/1950, p. 56).

În muzeele din zona Olteniei, Munteniei și Moldovei se constata că exista o neînțelegere și o neglijență în a se studia și prezenta în muzee epocile modernă și contemporană, inclusiv Revoluția de la 1848 de la care pornise evaluarea. Se considera importanța excesivă care o avea preocuparea deosebită și aproape exclusivă asupra tuturor muzeelor din această parte de țară asupra istoriei vechi. Una din cauze era existența recentă a unora din ele (4-5ani), lipsa materialelor și o slabă experiență. Altă cauză era lipsa unor lucrări de referință care trebuiau să ofere informații asupra metodelor și principiilor de bază în cercetarea și prezentarea epocilor mai noi. Personalul științific din cadrul muzeelor era acuzat că nu a înțeles importanța folosirii documentelor în expoziții. O altă cauză găsită a fost cea a existenței concepției că majoritatea obiectelor, cu ajutorul cărora se putea ilustra epoca modernă, au dispărut, cu toate că se constata că de fapt existe o abundență de asemenea materiale și sarcina specialiștilor din muzee era de a le descoperi, selecționa și valorifica.

Nu scăpa de asemenea critici nici Serviciul Muzeelor Științifice care avusese o activitate de îndrumare prin diverse materiale și ținuse consfătuiri pe linia generală de dezvoltare a muzeelor. Dar aceste măsuri au fost urmărite cu inconsecvență, iar serviciul care avea rolul de coordonator al activității muzeale se limitase doar la rolul de a înregistra realizările unităților aflate sub controlul și îndrumarea lui. Se constata astfel că nu se

urmărise problemele capitale pe care le ridicau epocile modernă și contemporană și nu își folosiseră resursele pentru a ajuta muzeele să rezolve aceste probleme și nu asigurase o serie de publicații cu rol de îndrumare (S.A.N.I.C., Fond *Comitetul Pentru Artă-Direcția Artelor Plastice*, dosar 71/1950, p. 57).

Întâlnirile inițiale care aveau ca scop dezbaterile despre cum trebuia să arate un muzeu de istorie se încadraseră până în această perioadă (la jumătatea anilor '50), se concentraseră mai mult doar pe perioadele comunei primitive, sclavagismului și a feudalității, epocile modernă și contemporană fiind eludate sau puțin prezente în discuții și expuneri. S-a tras astfel concluzia că atât muzeele, cât și serviciul de resort al ministerului, de la care acestea așteptau directive, nu acordaseră atenție deosebită prezentării în expuneri a „societății capitaliste” precum și „a problemelor legate de perioada construirii socialismului”. Cauza neatingerii acestor probleme în muzeele din țară a fost identificată ca slaba dezvoltare a rețelei muzeale. Prin această subdezvoltare nu s-au găsit și soluții la problemele apărute. (S.A.N.I.C., Fond *Comitetul Pentru Artă-Direcția Artelor Plastice*, dosar 71/1950, pp. 57-58).

Muzeele din zona Transilvaniei aveau, din perspectiva conducerii Ministerului Artelor, probleme legate de slaba reprezentare expozițională care era diferită de muzeele aflate în zona extracarpatică. Una din cauze era legată de posibilitățile limitate de cercetare și de studiu. Era menționat și faptul că istoria românilor din Transilvania era scrisă în raport cu cea a maghiarilor și că unele din teze erau în contradicție, existând astfel numeroase probleme istoriografice. Poziția Academiei R.P.R., de la care se așteptau un punct de vedere nu a fost cea scontată. Existau prea puține lucrări care să atingă temele controversate și nici una la care să se oprească la o poziție fermă, desprinsă din studiul izvoarelor principale ale timpului (S.A.N.I.C., Fond *Comitetul Pentru Artă-Direcția Artelor Plastice*, dosar 71/1950, p. 58).

Nerezolvarea teoretică a acestor teme istoriografice de istorie modernă, lăsate la latitudinea fiecărui muzeu în parte, a făcut ca în organizarea expozițiilor să se adopte poziții diverse, care au fost considerate necorespunzătoare sau nu s-au atins diverse teme în expunerile lor (S.A.N.I.C., Fond *Comitetul Pentru Artă-Direcția Artelor Plastice*, dosar 71/1950, p. 58).

Situația generală oferită de muzee în ceea ce privea menționarea Revoluției de la 1848-1849 ridica astfel o serie de probleme care trebuiau studiate și rezolvate. O primă sugestie era aceea a strângerii legăturilor dintre muzee și principalele instituții științifice din țară: Institutul și filialele institutului de Istorie al Academiei R.P.R., facultățile de istorie și Arhivele Statului împreună cu filialele regionale și raionale (S.A.N.I.C., Fond *Comitetul Pentru Artă-Direcția Artelor Plastice*, dosar 71/1950, p. 64).

Propunerile pentru măsurile care mai trebuiau luate pentru ca muzeele să se integreze la noua orientare în abordarea tematicilor de istorie modernă și contemporană au fost:

1. Constituirea unui colectiv restrâns, care să funcționeze pe lângă Consiliul Științific al Muzeelor, compus din membrii ai consiliului, cercetători din muzee, un reprezentant

al Serviciului Muzeu Științifice și eventual câte un reprezentant al Arhivelor Statului și de la Muzeul Militar Central. El trebuia să întreprindă acțiuni de analizare a problemelor revoluționare, aici era perioada Revoluției de la 1848, ale cărei acțiuni trebuiau continuate și pentru anul revoluționar 1849. Trebuiau revizuite principiile și metodele folosite de muzee în cercetarea și prezentarea revoluției. Se mai considera necesară elaborarea unui plan de țară privind prezentarea evenimentelor în muzee. Alcătuirea unor lucrări de sinteză și propuneri pentru folosirea de colaboratori externi, cărora colectivul să le recomande temele în funcție de necesitățile muzeelor. Acest colectiv trebuia să își extindă preocupările și asupra altor probleme speciale de istorie modernă și contemporană. Modul de funcționare al colectivului trebuia să fie stabilit în cadrul consiliului fie acesta trebuia să își stabilească normele de funcționare (S.A.N.I.C., Fond *Comitetul Pentru Artă-Direcția Artelor Plastice*, dosar 71/1950, p. 65).

2. Redactarea unui material de informare care trebuia predat Prezidiului Academiei RPR referitor la situația muzeelor. Trebuia să se pună accent pe necesitatea ca în planul de publicații al acesteia, inclusiv al Institutului de Istorie și al filialelor acestuia să figureze și materiale care priveau istoria modernă și contemporană.

3. Organizarea la Arad a unei consfătuiri a personalului muzeelor, unde trebuiau să se discute probleme de istorie în muzee.

4. Trebuiau strânse legăturile dintre muzee și Arhivele Statului, inclusiv filialele regionale și raionale, în vederea unei colaborări permanente pentru ca se ușura cercetarea documentelor și folosirea celor de importanță deosebită în expoziții, prin împrumuturi pe termen limitat și prin executare de fotocopii.

5. Sporirea fondurilor de documente la muzeele de istorie și la casele memoriale care să servească la o prezentare cât mai amplă și la reînnoirea expozițiilor.

6. Elaborarea și difuzarea unor lucrări de îndrumare din partea Serviciului Muzeu pe baza expoziției muzeelor.

7. Încadrarea la muzee a unui număr corespunzător de elemente cu specializare în domeniul istoriei modernă și contemporană.

Acest raport asupra activității muzeelor la începutul anilor '50 ne face un tablou asupra nașterii și dezvoltării lor. Pentru că timpul fusese relativ scurt, ele nu au avut încă timp să se dezvolte, să își creeze o bază materială și documentară. Din perspectiva partidului era o problemă și mai gravă. Dorindu-se să devină vehicule de propagandă s-a constatat că nu prea își îndeplineau rolul. Trebuiau luate măsuri pentru remedierea deficiențelor găsite (S.A.N.I.C., Fond *Comitetul Pentru Artă-Direcția Artelor Plastice*, dosar 71/1950, p. 66).

Legat de cazuistica prezentării evenimentelor de la 1848-1849 se considera că trebuiau luate măsuri urgente. O primă măsură era aceea de a se aprofunda cercetarea științifică pentru perioada istoriei modernă și contemporană. Din punct de vedere ideologic și politic era timpul în care s-au cristalizat ideile luptei de clasă. În același timp, creșterea numerică a muncitorimii a creat clasa care trebuia să o conducă. Era imperativ

necesar ca această mișcare care fusese în România marginală sau nu avusese un mare impact în desfășurarea evenimentelor să fie propulsată drept o mișcare social-politică de prim rang. Clasele sociale ale noii Republici Populare trebuiau educate și îndrumate pentru a menține vie memoria luptelor trecute. Pentru a se ilustra acest drum lung al revoluției maselor trebuia creată o iconografie adecvată. În memoriul care face o trecere în revistă a prezentării istoriei în muzeele recent create sau dezvoltate la începutul anilor '50 sunt trase unele concluzii ale problemelor existente. Pentru rezolvarea deficiențelor trebuia dusă o muncă pentru educarea personalului muzeal. O altă propunere era cea de creare a unui model unic pentru uniformizarea mesajului în întreaga rețea muzeală. Prin acest model se încerca să se acopere decalajul existent în tratarea unor teme în diversele muzee din țară. Totodată, prin aceasta se putea impune și o narațiune coerentă asupra istoriei naționale. Firul epic era astfel creat pentru a se servi cerințelor ideologice de partid. Prezentarea acestor modele, colaje, ale expunerii muzeale sunt exemple de naștere a ideologiei totalitare.

BIBLIOGRAFIE / BIBLIOGRAPHY

Arhive / Archives

S.A.N.I.C., Fonduri: C.C. al P.C.R. - *Propagandă și Agitație*, dosar 16/1949; S.P.A., dosar 88/1949; *Comitetul Pentru Artă-Direcția Artelor Plastice*, dosarele 70 și 71/1950.

Presă / Press

Buletinul Oficial al R.P.R., an. II, nr. 41, 13 mai 1950.

Monitorul Oficial, nr. 288/14 octombrie 1946.

Lucrări generale și speciale/ General and Special Works

Boia, L., 2011, *Mitologia științifică a comunismului*, București, Editura Humanitas.

Boia, L., 1997, *Istorie și mit în conștiința românească*, București, Editura Humanitas.

Vasile, C., 2022, „Mihail Ralea și câteva repere ale parcursului lui biografic sub regimul comunist”, în *Secvențe și biografii din comunismul românesc*, A.I.I.C.C.M.E.R., vol. XVII, Iași, Editura Polirom, pp. 107-136.

Vasile, C., 2023, „Artă și politică în primii ani postbelici: câteva reflecții privitoare la planul comunist de reorganizare a muzeelor”, în *R.A.I.A.*, anul V, București, Editura Muzeului Municipiului București, pp. 223-231

Ilie, C.C., 2013, *Regimul comunist și muzeele de istorie din România*, București, Editura Dobrogea.

DOSAR TEMATIC

MIGRAREA ARTEI ISLAMICE IN SPAȚIUL ROMÂNESC. ARTA DECORATIVĂ DIN PATRIMONIUL MUZEULUI MUNICIPIULUI BUCUREȘTI

Maria - Camelia ENE¹

Cuvinte-cheie: islam; kufic; Nash; arabesc; țesături; orientalism; rumi; arta metalelor; broderii; baroc turcesc; stilul Babba Nakkaş.

Keywords: Islam; Kufic; Nash; Arabic; fabrics; carpets; orientalism; rumi; metal art; embroideries; Turkish baroque; Babba Nakkaş style.

Rezumat: *Arta islamică include domeniile artistice produse de popoarele musulmane sau non-musulmane care existau pe teritoriul locuit sau condus de islam, din punct de vedere cultural, indiferent dacă sunt sau nu legate de religia lor, precum Iran, Turcia, India, China și Spania. Deși aceste teritorii împărtășesc elemente stilistice comune, arta islamică din întreaga lume este extrem de diversă, în acest sens putând exemplifica cu Palatul Alhambra din Granada sau Taj Mahal din India. Începuturile stilistice de artă islamică au combinat elemente din tradițiile artelor greco-romane, bizantine și sasanide. Reprezentarea ființelor vii, a formei umane în aceste domenii artistice este interzisă de către tradiția profetică, fiind considerată un semn de idolatrie. Doar în arta persană se vor regăsi aceste reprezentări târzii. Fundamentul artei islamice este reprezentat de caligrafie, literele părând mai mult pictate, decât scrise, fapt ce a dat naștere unor opere de artă desăvârșite. Caligrafia islamică s-a dezvoltat din două stiluri majore, stilul Kufic și stilul Nash.*

Calitățile artistice și tehnice împreună cu valoarea istorico-documentară și semnificațiile simbolice reprezintă caracteristici care au impus prezența artei decorative islamice în muzeele lumii. În ceea ce privește spațiul românesc, îndelungata vecinătate cu Imperiul Otoman și efectele suzeranității sale au favorizat relațiile comerciale și pătrunderea unor obiceiuri, veșminte, țesături broșate, obiecte de uz casnic, arme, elemente de vocabular, amprentate stilistic de arta islamică. Începând cu arabescul, decorația islamică are un repertoriu larg. Țările Române aflate la frontiera dintre Orient și Occident au fost un punct de contact permanent între cele două mari arii culturale. Felul în care au fost asimilate în spațiul românesc elementele istorice, culturale, modul de viață, religia, este redat, în primul rând vizual, cu ajutorul artei. Ca arii de manifestare a stilurilor orientale voi face referire la domeniul larg al textilelor (costum, broderii, covoare), arta decorativă/metal și arme albe, din perioada secolelor XVII-XIX, existente în colecțiile Muzeului Municipiului București.

1. Muzeul Municipiului București, email: camelia_romanowski@yahoo.com

Abstract: *Islamic art encompasses the artistic fields produced by Muslim or non-Muslim peoples who lived in or were ruled by Islamic territories, from a cultural perspective, regardless of their religious affiliation, including regions such as Iran, Turkey, India, China, and Spain. Although these territories share common stylistic elements, Islamic art worldwide is extremely diverse. Examples of this include the Alhambra Palace in Granada or the Taj Mahal in India. The stylistic beginnings of Islamic art combined elements from Greco-Roman, Byzantine, and Sassanian art traditions. The representation of living beings or human forms in these artistic fields is prohibited by prophetic tradition, as it is considered a sign of idolatry. These representations will only be found later in Persian art. The foundation of Islamic art is represented by calligraphy, with letters appearing more painted than written, which led to the creation of perfected works of art. Islamic calligraphy developed from two major styles: the Kufic and the Nash styles.*

The artistic and technical qualities, along with their historical-documentary value and symbolic significance, are characteristics that have secured the presence of Islamic decorative art in museums worldwide. Regarding the Romanian space, the long-standing proximity to the Ottoman Empire and its suzerainty effects favored trade relations and the introduction of customs, garments, brocaded fabrics, household objects, weapons, and elements of vocabulary, all stylistically influenced by Islamic art. Beginning with arabesque, Islamic decoration has a vast repertoire. The Romanian Principalities, located at the crossroads of East and West, were a permanent point of contact between the two major cultural spheres. The way in which historical, cultural elements, lifestyle, and religion were assimilated into the Romanian space is primarily expressed visually through art. In terms of areas where Eastern styles manifested, I will refer to the broad domain of textiles (costumes, embroidery, carpets), decorative art/metal, and white weapons from the 17th to 19th centuries, found in the collections of the Bucharest Municipality Museum.

Particularități generale ale artei islamice

Prezența artei, a modalităților de înfrumusețare a ambientului uman și a evaluării lucrurilor realizate de și pentru societate sau individ, naște interesul explorării universului artistic în toate culturile. În fiecare zonă de manifestare, arta a fost afectată de constrângeri ideologice, sociale, religioase, istorice sau geografice. Aceasta explică de ce civilizațiile individuale au tradiții artistice care diferă unele de altele. Desigur, cultura islamică nu face excepție și acest articol va evidenția câteva dintre aceste constrângeri/particularități.

În primul rând, există modalitățile complexe prin care cultura islamică a recunoscut, acceptat sau a respins trecutul istoric în regiunile moștenite sau cucerite. O a doua constrângere constă în trăsăturile impuse sau implicate de noua credință. Deși interpretate diferit de-a lungul secolelor, acestea sunt cu totul caracteristice permanente și constante ale civilizației islamice. Cazul special al moscheii care nu a fost din punct de vedere tehnic o necesitate și o dovadă a credinței la începutul ei, dar care a devenit o cerință în continuă evoluție și un semn al prezenței musulmane, este un al treilea exemplu de dezvoltare și caracteristică islamică (Islam, art and architecture, 2004, p. 35).

Arta islamică la care voi face referire în acest articol este un fenomen complex ca geneză, manifestare, arie de migrare, specific și asimilări/influențe stilistice. În sine, *arta islamică* reprezintă ansamblul artelor vizuale și literare generate de populațiile Orientului Mijlociu. Între acestea amintim artele monumentale și artele minore: arhitectura, caligrafia, pictura, textilele, sticla, ceramica, metalul care se manifestă începând cu secolul al VII-lea, sub profetul Mahomed (Muhammad ibn Abdallah).

Religia musulmană care ia naștere în secolul al VII-lea, perioadă în care a trăit profetul Mahomed, s-a extins în Imperiul Arab, cuprinzând Orientul Apropiat și Mijlociu, nordul Africii și temporar Spania și Sicilia. De la faza de cucerire și expansiune, lumea arabă musulmană a trecut la cea a creării unei culturi originale, ajungând încă din secolul al IX-lea la realizări remarcabile în domeniul științelor, artelor și al medicinei. Triburilor nomade, războinice, din Peninsula Arabică li s-au alăturat popoare cu vechi tradiții care au îmbogățit civilizația și arta musulmană prin influențe și asimilări.

Începuturile de artă islamică au combinat elemente din tradițiile stilistice greco-romane, bizantine și sasanide. Un monument reprezentativ pentru această artă fiind Domul (Cupola) Stâncii din Ierusalim, unde influența bizantină este evidentă. Prelucrând modele bizantine, persane, indiene etc., arta islamică a reflectat atât o unitate de ansamblu, cât și particularitățile, specificul regional al artei popoarelor Imperiului Arab.

Arta islamică nu este arta unei singure religii, ci include toate domeniile artistice (arhitectură, ceramică, caligrafie, textile, arta metalului) (<https://www.collegesidekick.com/study-guides/boundless-arthistory/introduction-to-islamic-art>), produse de popoarele musulmane sau non-musulmane care existau pe teritoriul locuit sau condus de populații islamice din punct de vedere cultural, indiferent dacă erau sau nu legate de religia lor, precum țările iraniene, Turcia, India, China și Spania. Deși aceste teritorii împărtășesc elemente de artă comune, arta islamică din întreaga lume este extrem de diversă, exemple în acest sens fiind Palatul Alhambra din Granada sau Taj Mahal din India.

Reprezentarea ființelor vii, a formei umane în aceste domenii artistice, interzisă de către tradiția profetică, a fost considerată un semn de idolatrie. Acest fenomen de combatere a reprezentărilor artistice a ființelor vii (considerată a fi idolatrie) a purtat denumirea de *Aniconism*. Însă, datorită alfabetului arab, care are un aspect cursiv și deosebit față de orice alt alfabet existent, fundamentul artei islamice este reprezentat de caligrafie, literele părând mai mult pictate decât scrise, fapt ce a dat naștere unor opere de artă desăvârșite. Caligrafia islamică a fost încorporată în arta modernă începând cu perioada post-colonială din Orientul Mijlociu, precum și cu stilul mai recent de caligrafie. Caligrafia islamică s-a dezvoltat din două stiluri majore: stilul Kufic și stilul Nash, unul cursiv.

Stilul Kufic, dezvoltat la Kufa, în Irak, reprezintă cea mai veche formă a scriptului arab, care apare ca o formă modificată a vechiului script nabateean. La început era compus din 17 litere fără alte diacritice sau accente, acestea urmând să apară în timpul secolului al VII-lea pentru facilitarea pronunției Coranului și a altor documente importante, mărin, astfel, și numărul de litere arabe la 28. Datorită stilului său drept și ordonat de

inscripționare, Kufic a fost folosit frecvent în sculptura ornamentală în piatră, precum și pe monede.

Stilul Nash va lua amploare în secolul al X-lea. Termenul *nash* se traduce prin „copiere”, în contextul în care a devenit etalonul pentru transcrierea cărților și a manuscriselor. Acest stil specific zonei irakiene, a reprezentat baza tiparului modern arab, fiind folosit în Coran, în decrete oficiale și în corespondența privată. Standardizarea stilului a fost inițiată de Ibn Muqla (886-940 d. Hr.), considerat inventatorul stilului nash, deși mulți ar contesta acest lucru, considerând mai degrabă, că ar fi fost fondat de Ibn al-Bawwab.

Arta caligrafică avea la bază *Coranul*. Pe lângă cei cinci stâlpi ai islamului, credința și faptele musulmane demne de binecuvântarea divină erau cuprinse și în cartea sacră a islamului și anume Coranul. În arta decorativă islamică, folosirea artei caligrafice are un rol foarte important cuvântul capătând semnificație religioasă și artistică. Pe lângă hârtie, vase, covoare și piatră, monedele erau un alt suport pentru caligrafie. Începând cu anul 692, califul islamic a reformat inventarea Orientului Apropiat prin înlocuirea imaginilor creștine bizantine cu fraze islamice inscripționate în arabă. Acest lucru a fost valabil mai ales pentru dinari sau monede de aur de mare valoare. În general, monedele erau inscripționate cu citate din Coran.

Cele două stiluri, Kufic și Nash se vor metamorfoza în altele noi, în funcție de zonele geografice, începând cu secolul al XIV-lea. Astfel, în zona Persiei se remarcă stilul ce poartă numele de *Nastaaliq*, care provine de la cuvântul *taaliq*, tradus în limba română prin „suspendat”, „agățat”. Termenul este sugestiv pentru forma oblică, ușor înclinată pe care o au literele ce caracterizează acest stil caligrafic de origine persană.

În Imperiul Otoman, în timpul domniei lui Süleyman I Magnificul (1520-1566) se remarcă stilul *Dîwānyy*. Față de cel din zona Iranului (Persia), caracterizat prin bucle generoase și cuprinzătoare, care leagă literele între ele, acest stil are spațiile dintre litere înguste. Literele sunt umplute cu decorațiuni dense de puncte și semne diacritice în spațiul dintre. Stilul *Dîwānyy* este dificil de citit și de scris datorită încărcăturii sale stilistice și, din acest motiv, s-a folosit în special pentru scrierea documentelor instanței, deoarece a asigurat confidențialitatea și a împiedicat falsificarea. De aici provine și denumirea, deoarece în statele islamice, *Dîwān*-ul reprezenta un înalt minister guvernamental.

Un alt stil, care de altfel va dăinui și care încântă prin estetica, dar și prin complexitate și semnificația universală, este *arabescul*.

Acest stil artistic care se remarcă atât pe clădiri, cât și în arta decorativă este caracterizat prin reprezentări decorative ale modelelor vegetale și geometrice, a naturii prin figuri lineare, prin simetria mediană și prin libertatea în detaliu. Include o gamă largă de elemente, precum fințe umane, fiare, păsări, pești sau flori. Este ușor detectabil datorită complexității sale determinate de aversiunea pentru spațiile goale. De la Renaștere până la începutul secolului al XIX-lea, în zona Europei, stilul arabesc era folosit pentru a înfrumuseța manuscrisele, mobila, pereții, vasele din ceramică, de linii ornamentate extrase din astfel de forme naturale, principiul de bază al acestui stil, fiind „*orice loc trebuie*

înfrumusețat”, motiv pentru care orice obiect sau clădire realizată în stilul artei islamice este plină de viață și culoare. Etimologic, cuvântul vine de la cuvântul „arab” (stilul arab de amenajare este inspirat din design-ul tradițional al țărilor arabe, cu o istorie bogată și o estetică distinctivă), ca mai târziu, în secolul al XVI-lea, în Franța, termenul să fie definit într-un dicționar ca „o înflorire mică și curioasă”.

Ovidiu Drimba făcea următoarea referire la stilul arabesc: „*Arabescul n-a fost inventat de arabi, dar artiștii musulmani l-au complicat și i-au dat o extindere neobișnuită [...] dovedind o fantezie nepuizabilă, o noblete a concepției și un uimitor rafinament al execuției. Arabescul reflectă și viziunea filozofică a unui tip uman aplecat spre retragerea în sine, spre activitatea calmă a meditației, spre organizarea ordonată a geometrismului liniilor și a simetriei motivelor, – și spre bucuria de a găsi mereu noi combinații cât mai complicate, de meandre, de triunghiuri, pătrate, trapeze, poligoane și de stilizările cele mai capricioase. Elementele pur geometrice se îmbină cu frunze de acant sau de ferigă, cu vlăstare de plantă sau viță-de-vie, încrucișându-se în toate direcțiile, nelăsând spații goale - dar nici supraîncărcate; combinații în care policromia (predominând auriul, albastrul și roșul) completează efectul magic produs asupra privitorului*” (Drimba, vol. IV, 2008, p. 385).

Arabescul a decorat numeroase obiecte și monumente precum galeriile Vaticanului, lucrări de argint din nordul Italiei și, mai târziu, din Spania, armuri la Milano, tapiseriile la Florența și manuscrise iluminate la Mantua. Odată cu venirea barocului, utilizarea stilul arabesc a decăzut până la mijlocul secolului al XVIII-lea, când a fost descoperită o nouă serie de arabescuri romane la Herculaneum. Până în anul 1770 au fost publicate din nou modele gravate pentru arabescuri la Paris. Reliefurile și picturile târzii sunt printre cele mai frumoase arabescuri produse vreodată, dar formalitatea design-ului Directoire și Empire după Revoluție a pus capăt treptat modelui.

Arabescul include ornamentația prin forme sinuoase de plante stilizate și împletituri strict geometrice. Reprezentarea sa include cei doi poli ai oricărui fel de expresie artistică în Islam: sensul ritmului și spiritul geometric. Din punct de vedere istoric, arabescul în forma vegetală pare să provină de la imaginea viței-de-vie, a cărei cârcei se împletesc și vițe care îmbină și se strâng între ele, duc prin ele însele, destul de natural, la stilizarea în forme ondulatorii și spiralate. Am găsit vița-de-vie în decorul mai multor astfel de monumente străvechi ale artei Islamice, în particular la Mșattâ, acolo unde vița-de-vie, populată cu tot felul de obiecte animate, aduce aminte de tema „*copacului vieții*”, cât și în mozaicurile de la Cupola Stâncii; mihrabul Marii Moschei Umayyade din Damasc este ornamentată cu vița-de-vie și acest motiv este reprodus în mihrabul Marii Moschei din Kairouan. La fel, în arta decorativă, țesăturile redau în culoare și rit, cele mai reprezentative forme de arabesc. Este chiar și așa clar că arabescul combină forme vegetale foarte diferite. Vița-de-vie se regăsește împreună cu palmierul și acanta. În loc de struguri, poartă din când în când rodii, conuri de pin sau flori. Nu se preocupă de categoriile botanice și se poate foarte bine ca geneza acesteia să fie destul de diferită de aceea care ne este sugerată de exemplele artei „*oficiale*”. Stilul său „*abstract*”, realizat dintr-o

serie de curbe spiralate și alternative, este cu siguranță mult mai străvechi decât formele sale aproape naturaliste. Este ciudat că, în atingerea perfecțiunii într-un sens decorativ, arabescul cu motive vegetale ar trebui să fie cel mai apropiat de prototipul său pur linear și ritmic, în vreme ce primele sale manifestări în perioada Umayyadă sunt încă tributare naturalismului Elenic. Această reducere a unui motiv ornamental la formele sale esențiale corespunde însă unei potențialități inerente aflate în toată arta Islamică.

Arta ornamentală a Islamului a fost întotdeauna capabilă să se inspire din arta populară, a cărei producții, executate cu materiale foarte perisabile, nu au supraviețuit foarte adesea. Deci, este dificil de spus cum și unde arta populară a constituit „*hrana*” artelor frumoase. Cu toate acestea, cineva poate remarca apariția neașteptată în arhitectura decorativă a formelor arhaice și tehnice. Astfel, așa s-a întâmplat în arta din Samarrâ, oraș construit de califii Abbasizi pe malurile Tigrului, motivul aparent naturalist al viței-de-vie, a făcut deodată loc formelor spiralate abstracte și nu este cu siguranță o greșală în a vedea în aceasta influența gărzilor pretoriene turcmene care au avut putere la curtea Abbasidă.

În versiunile sale mai stilizate arabescul în forme de plante nu mai păstrează decât o asemănare îndepărtată cu planta. Dar reprezintă în schimb o transcriere perfectă a legilor ritmului în termeni vizuali. Desfășurarea sa este continuă, ca un val, cu faze contrastante având diferite niveluri de rezonanță. Modelul nu trebuie să fie simetric, însă, pentru a compensa aceasta, prezintă întotdeauna anumite repetiții a căror caracter ritmic este accentuat de faptul că sunetele și tăcerile sunt din punct de vedere estetic echivalente (Islam, art and architecture, 2004, p. 62).

Arabescul subliniază unitatea intrinsecă a lucrurilor, și anume faptul că este în mod general constituită dintr-un singur element, o singură trăsătură sau linie, care se întoarce la nesfârșit către ea însăși.

Orientalismul

Este necesar de amintit tema orientalismului, un fenomen care ia naștere în Europa, ca urmare a fascinației Orientului și care a planat asupra imaginarului european încă din Antichitate, va purta denumirea de *Orientalism*. Alăturarea elementelor orientale celor occidentale își face simțită prezența, treptat, începând cu lucrările câtorva artiști renascentiști. Fenomenul cultural cunoscut sub denumirea de orientalism se grefează, în principal, pe raportul de alteritate ce intervine în relația Orient-Occident. Însă, pe lângă caracteristicile generale ale curentului, se pot remarca diverse nuanțări și interpretări.

Dacă pentru secolele XIV-XVI Orientul era interpretat și reprezentat în termeni influențați de viziunea creștină și de primele descoperiri geografice, din veacul al XVII-lea s-a identificat cu exoticul, luxuriantul, sălbaticul și misteriosul. Predecesorii iluminiștilor de secol al XVIII-lea și-au canalizat din ce în ce mai mult atenția către Orient, având în minte asocierea cu vechile spații biblice.

De-a lungul secolelor XVII și XVIII, printre turquerie și chinoiserie și-a făcut loc și fascinația pentru Egipt. Publicată în 1978, *Concepțiile occidentale asupra Orientului*

semnată de Edward Said, a teoretizat o chestiune ce deja exista fragmentar în discursul critic arab. Lucrarea semnată de Said nu abordează strict problema reprezentărilor orientale din artele plastice occidentale, dar metoda sa a conturat tiparul pentru a putea înțelege sintaxa compozițiilor cu odalisce, sclave, a imaginilor cu străzi murdare, a scenelor de vânătoare și masacrelor. Orientalismul este considerat a fi, de către Edward W. Said, care i-a consacrat o vastă lucrare și care i-a formulat o definiție foarte aproape de realitate, totalitatea cunoștințelor reale sau imaginare pe care societatea vest-europeană le are despre așa-zisele „țări orientale” – cele din nordul Africii, despre Spania maură, despre țări din Asia Mică sau din Extremul Orient, țări atât de diferite cultural, încât este destul de utopică cuprinderea lor sub titulatura de „orientale”. De-a lungul timpului, influențele orientale s-au resimțit acut și au fost preluate în mod firesc, natural, de toate popoarele învecinate, precum și de cele mai îndepărtate, datorită călătoriilor și a schimburilor comerciale, acestea ajungând să marcheze considerabil și dezvoltarea artei plastice românești, a arhitecturii, a vieții de zi cu zi. Arta Orientului Îndepărtat cuprinde o gamă largă de tematici, de tehnici, stiluri și concepte de exprimare începând de la miniaturi, realizate cu multă măiestrie și minuțiozitate, până la sculpturi monumentale, impunătoare, care au rezistat de-a lungul timpului, influențând toată arta orientală în ansamblu. Țări precum India, China și Japonia își au propriul stil creativ, distinct care s-a impus încă din Antichitate și care s-a dezvoltat pe parcursul timpului, odată cu evoluția societăților respective.

Fenomenul orientalismului a fost divizat în cinci etape de către John M. Mackenzie², fiecare identificabile cu o anumită tendință a epocii. În primă fază, imaginile orientale de secol XVIII se compuneau din pure fantezii, europeni costumați în vestimentație orientală ce pozau în atitudini presupuse a fi specifice – William Hogarth, Gavin Hamilton, Jean-Étienne Liotard etc. Cea de-a doua etapă a cunoscut două direcții: prima înregistrează detalii de ordin topografic și arheologic – Dominique Vivant Denon, David Roberts – și furnizează detalii esențiale și surse secundare celui de-al doilea val al romanticilor precum Alexandre-Gabriel Decamps sau Eugène Delacroix. Faza a treia se consideră a fi de un realism pregnant cu accent pus pe detaliul etnografic – Horace Vernet, Eugène Fromentin, John Frederick Lewis. În cea de-a patra etapă, sub influența impresionismului, Orientul își diversifică tematica, devenind mai interiorizat, mai intimist și mai intelectualizat. În ultima fază artiștii deja renunță la tematica tradițională, fiind mai mult influențați de Extremul Orient și de japonism, cu precădere Art Nouveau și avangarda exploatează cât mai mult din geometrismul artei islamice și japoneze.

Arta românească și tema orientală

Diversitatea subiectelor și a genurilor din arta românească a inclus și reprezentările orientale de factură romantică sau academistă. Imaginea orientală în spațiul celor două

2. John Mac Donald Mackenzie (n.1943) este un istoric britanic al imperialismului și culturii imperialiste.

principate are un parcurs interesant, ce merge de la preluarea acestei imagerii orientale, internalizarea și utilizarea ca un mod de a reprezenta exoticul. De la orientalele create sau copiate de artiști precum C.D. Rosenthal, la ceea ce se va numi Școala de la Balcic, Orientul are o serie de nuanțe și interpretări. „*Romantizarea nu este altceva decât o intensificare a potențialului [...]. Impregnând obișnuitul cu o semnificație aparte, ordinarul cu o aură misterioasă, familiarul cu demnitatea necunoscutului, finitul cu aparența infinitului, le romantizez*” (Novalis, *apud* Rauch, 2007, p.58).

Zona geografică, istorică și culturală a Levantului, respectiv aria situată pe malurile Mediteranei Orientale și ale Mării Negre, în Orientul Apropiat, Caucaz și Balcani, este locul de origine al marilor civilizații – asiriană, babiloniană, egipteană, bizantină, greacă și otomană – locul de origine al celor mai multe inovații culturale, al științelor și al artelor. Ca urmare a deschiderii relațiilor dintre Franța și Înalta Poartă, în prima jumătate a veacului al XVI-lea, mai ales ca urmare a bătăliei de la Mohács (29 august 1526) care va asigura libertatea religioasă a creștinilor din Levant și a facilităților comerciale avute în zonă de occidentali, va fi consacrat și conceptul de „țări ale Levantului”.

Țările Române aflate la frontiera dintre Orient și Occident, sau, cum s-a spus, „*la porțile Levantului*”, au fost un punct de contact permanent între cele două mari arii culturale. Felul în care au fost asimilate în spațiul românesc elementele istorice, culturale, modul de viață, religia, este redat, în primul rând vizual, cu ajutorul artei.

Arta islamică în Țările Române

O serie de elemente decorative și numeroase obiecte făcând parte din ansamblurile arhitectonice ale epocii feudale, aflate în zona dintre Carpați și Dunăre, vorbesc despre relațiile artei noastre vechi cu Orientul Apropiat. Deci, arta islamică pătrunde și se manifestă în Țările Române de timpuriu. Pe teritoriul dintre Carpați și Dunăre se constată prezența unor elemente orientale anterioare influenței islamice otomane.

Decorul ceramo-plastic al unor edificii timpurii, așa cum este cel de la mănăstirile Cozia și Cotmeana, cărora le corespunde în Moldova Biserica Sf. Treime din Siret, la origine este tot oriental, introdus mai de timpuriu în arta bizantină din Grecia și din zona pontică, și apoi în lumea balcanică și în cea românească. Tendința de „*orientalizare*” a unor motive vechi bizantine, așa cum este palmeta, preluată de arta islamică în categoria ornamentelor denumite „*rumi*” (Nicolescu, 1976, p. 219), se manifestă de timpuriu în arta românească. Ornamentele cu caracter abstract, rezultate din îmbinarea unor panglici, care crează o multitudine de împletituri, dispuse variat pe suprafața placată cu piatră a unui monument sau constituind decorul chenarelor de ferestre și de uși, apar azi mai timpurii decât la Mănăstirea Dealu. Chiar și în descoperirile arheologice de la paraclisul lui Mircea cel Bătrîn din ansamblul Curții Domnești de la Târgoviște se întâlnesc fragmente de chenare ale ferestrelor sculptate în piatră, purtând acest decor, marca unei înrâuri armene. Cozia nu ne mai apare azi, în lumina acestor noi descoperiri, ca un monument singular. Acest stil decorativ, rumi/arabesc se regăsește în toate formele de artă decorativă de la acea vreme,

venită pe filiera otomană. Decorația Mănăstirii Dealu își găsește încă rădăcini mai vechi, iar motivele vegetale de tip „rumi”, care acoperă în multe variante fațadele mănăstirii lui Neagoe Basarab de la Argeș, sunt înrudite direct cu cele de pe unele piese de argintărie de la sfârșitul secolului al XV-lea și începutul veacului următor, așa cum sunt panaghiarele de la Snagov, Bistrița și Tismana (Nicolescu, 1976, p. 220). Întreaga decorație sculptată a ușilor găsite de Al. Odobescu în podul Mănăstirii Cotmeana aparține aceleiași mari familii de motive decorative, care-și fac loc treptat în sculptura, ceramica și în argintăria românească, încă din secolul al XIV-lea.

Pentru secolul al XVII-lea, elementele orientale aparțin unei alte arii culturale, fiind vorba de arta persană și otomană. În decorația pictată sau realizată în structură aurită și colorată a palatelor ridicate de familia Cantacuzino și de Constantin Brâncoveanu la Măgureni (Drăghiceanu, 1924, XVII, fasc. 39, p. 32), București, Târgoviște, Potlogi, Mogoșoaia etc., se remarcă un decor caracteristic, a cărui inspirație persană este evidentă. Mici motive florale, dispuse de o parte și de alta a unor vrejuri, care compun buchete sau se rotesc în spirale, sunt presărate pe panouri rectangulare; alteori ele sunt încadrate în cercuri, romburi sau triunghiuri. Astfel de motive au împodobit interioarele sălilor de recepție, ferestrele și ușile. Pridvoarele, foișoarele și „loggiiile” acestor palate erau împodobite în același sistem decorativ. Cea mai veche mărturie a acestui gen de decorație murală a fost descoperită de Virgil Drăghiceanu cu prilejul cercetărilor de la palatul cantacuzinesc de la Măgureni.

Meșterii epocii brâncovenești au adăugat motive florale, asemenea aceloră din miniaturile persane, dispuse în frize înguste, care separă principalele registre ale picturii, marchează arcadele, leagă coloanele și îmbracă grinda puternică din dreptul cafasului. Cercetând întreaga decorație florală atât în pictura interioară, cât și în cea a pridvoarelor monumentelor înălțate în vremea lui Constantin Brâncoveanu (1688-1714), vom găsi pretutindeni, în forme noi și interpretări locale, motive tratate naturalist de origină persană și otomană. Ele aparțin stilului particular artei otomane din secolele XIV-XVII, redenumit „stilul celor patru flori” (Arseven, 1954, pp. 51-55, *apud* Nicolescu, 1976, p. 221), fiind vorba de folosirea cu precădere a lalelei, zambilei, răsurii și a caprifoiului. În unele monumente brâncovenești, precum Hurezi, Dintr-un Lemn, Surpatele etc., astfel de motive de origine orientală sunt îmbinate în același ansamblu cu floarea de arun și frunza de acant, de tip renescentist, motive utilizate în egală măsură de argintarii sași din Brașov și Sibiu, care au lucrat pentru Constantin Brâncoveanu. De altfel această nouă sinteză, rezultat al unor tendințe în aparență diametral opuse, constituie una dintre notele particulare ale artei brâncovenești. Cu rare excepții, întreaga sculptură în piatră este realizată în spiritul barocului orientalizat preluând o serie de motive din Renașterea târzie ale cărei manifestări mai apropiate de stilul brâncovenesc apar în unele monumente de pe coasta Dalmației. În aceeași vreme întâlnim însă în biserica domnească de la Târgoviște, câteva elemente de sculptură orientală din timpul domniei lui Brâncoveanu. Exemplificăm cu jilțul arhieresc din piatră și marmură, apoi colonetele și plăcile de la

altarul proscomidiei ca și la balustrada și colonetele scării care duce la cafas, pe care sunt ilustrate motive legate direct de decorul în stucatură al palatului de la Potlogi (Ionescu, vol. II, 1969, p. 986).

Broderia

Arta islamică, cu caracterul său distinctiv și influențele diverse, a avut un impact semnificativ asupra culturilor din regiunile din jurul lumii islamice, inclusiv în **Țările Române**. În special, *broderia* a fost un mijloc important prin care influențele islamice s-au manifestat în acest spațiu geografic. Acest eseu își propune să analizeze modul în care arta islamică, în particular broderia, a fost integrată în tradițiile țărănești din Țările Române și cum a influențat dezvoltarea acestora. Calitățile artistice și tehnice împreună cu valoarea istorico-documentară și semnificațiile simbolice constituie însușiri care au impus prezența broderiilor turcești în marile muzee ale lumii. Înainte de a fi devenit piese de colecție, Europa le cunoscuse ca daruri diplomatice, mărfuri de lux, ori pradă de război, apreciindu-le frumusețea ca și pe cea a țesăturilor și covoarelor turcești.

Cele mai vechi exemplare de broderie turcească datează din epoca otomană. Acestea oferă și imaginea completă a varietății și valorii lor estetice. În această perioadă, contactul cu lumea bizantină și în special cucerirea Constantinopolului (1453) au furnizat marele model pentru funcțiile și tehnicile broderiilor, în timp ce lumea persanilor sefевizi (safavizi), și ea vecină otomanilor, a avut o contribuție decisivă la constituirea repertoriului ornamental (Tezcan, Delibas, 1986, p. 160).

Context istoric și cultural

De-a lungul secolelor, zonele care constituie astăzi România au fost influențate de diverse culturi, inclusiv cea islamică, datorită contactului cu Imperiul Otoman, care a stăpânit o mare parte din sud-estul Europei între secolele XIV-XIX. În această perioadă, numeroase elemente ale artei islamice, inclusiv broderia, au pătruns în viața cotidiană a populației din Țările Române. Acest fenomen a fost posibil nu doar prin ocupația otomană directă, dar și prin comerțul și schimburile culturale care s-au derulat la granițele Imperiului Otoman.

Caracteristicile broderiei islamice

Broderia islamică este renumită pentru utilizarea tehnicilor sofisticate și a motivelor decorative elaborate, de obicei inspirate de natură, geometrie și de caligrafie. Modelele islamice sunt adesea simetrice, cu o preferință pentru repetiție și abstractizare, evitând reprezentarea figurativă directă a oamenilor și a animalelor din respect față de interdicțiile religioase. Aceste caracteristici au influențat broderiile tradiționale din regiunile aflate sub influența islamică.

În Țările Române, broderia s-a dezvoltat sub influența acestor motive, dar a fost reinterpretată conform tradițiilor locale. Piese decorative și vestimentare românești au

început să încorporeze motive similare celor din arta islamică, cum ar fi arabescurile, spiralele și formele vegetale geometrizzate. Motivele islamice s-au îmbinat cu tradițiile autohtone din zonele românești, iar broderia a început să capete un caracter sincretic, reflectând fuziunea dintre stilul local și influențele otomane.

Caracterul sincretic al decorativismului se remarcă în elemente precum „*florile stilizate*”, „*motivele geometrice*” și „*motivele vegetale*”, tipice artei islamice. În regiunile unde influența otomană era mai pronunțată, broderia nu a fost o simplă imitație a stilurilor islamice. Au fost asimilate anumite tehnici și motive islamice, transpuse specificului ortodox, cerințelor lor estetice și funcționale, utilizând fire din lână, bumbac sau mătase pentru a crea o paletă de culori vibrantă.

Motivele broderiilor influențate de islamism aveau semnificații simbolice. De exemplu, modelele florale și geometrice erau adesea asociate cu viața și renașterea, având un rol important în ritualurile de protecție. Astfel, broderia nu era doar un mijloc de ornamentare, ci și o formă de a exprima valori spirituale și culturale. Aceste motive simbolice erau reflectate și în arta religioasă islamică, dar se regăseau și în obiceiurile și tradițiile românești. Le regăsim în arta liturgică ortodoxă (dvere, epitrahile, nebedernițe etc.).

Broderia islamică a lăsat o amprentă puternică asupra artei decorative din Țările Române, devenind un mijloc prin care identitățile culturale s-au redefinit, demonstrând capacitatea de adaptare și de fuzionare a diferitelor influențe artistice. Spre deosebire de covoare și țesături, unde decorul rezultă din însăși structura piesei, broderiile depind de un anumit suport, de obiectul pe care se aplică și care are, de cele mai multe ori, deja forma și funcția stabilite. Dacă în general, broderia, ca mijloc de decor, se substituie ori se alătură altor tehnici ornamentale, *broderiile turcești* se referă deopotrivă la piesele-suport și la tehnica lor decorativă. Nu avem de-a face, în cazul broderiilor turcești, cu existența unei funcții specifice, dominante, la fel ca în cazul covoarelor de rugăciune, ci cu o serie de funcții corespunzătoare pieselor-suport.

În societatea otomană, broderiile s-au bucurat de o folosință generală, religioasă și laică, utilitară și ceremonială, răspunzând întregii ierarhii sociale, de la palatul sultanului până la gospodăria rurală. Cele mai timpurii datează din timpul sultanului Baiazid II (1481-1512) și se găsesc în documente de mare diversitate, cum ar fi liste de cancelarie, acte comerciale, registre de tezaur, manuale de costum (Beldescu, 1997, p. 5). Toate acestea sunt elocvente pentru cantitatea, diversitatea și răspândirea pieselor brodate, pentru prețuirea lor materială și simbolică. Occidentalii care au avut prilejul de a veni în contact cu societatea otomană au constatat, admirativ, frumusețea broderiilor care împodobeau veșmintele, au descoperit și descris obiceiul turcilor de a dăruia batiste, cingători, eșarfe, ștergere brodate, de a înveli cărțile sau alte daruri în broderii fine (Gervers, 1982, p. 19). Jean-Baptiste Tavernier pune în evidență rolul decorativ-comemorativ al broderiilor, referindu-se la minunatele exemplare din Camera Tezaurului și la cele ce împodobeau, la ocazii festive, Camera de audiență – Arz Odasi (peste 600 de broderii cu aur, perle și nestemate) (Tezcan, Delibas, 1986, p. 161). Multe desene și picturi occidentale care

reflectă interesul europenilor pentru subiecte și motive orientale oferă adevărate imagini-document de covoare, costume sau broderii turcești din epoca respectivă.

Obiceiul de a se păstra, după decesul sultanilor, prinților, sultanelor sau al unor înalți demnitari, face ca astăzi să beneficiem de exemplare autentice de broderie curteană lucrate pe catifea, satin sau piele, cu mătase și fir de aur (Tezcan, Delibas, 1986, p. 11). La curtea otomană, asemenea celei bizantine, de la care se inspiră în privința articolelor brodate, se foloseau broderiile pentru veșmintele și accesoriile de rang, pentru sultan și pentru înalții demnitari, în haremurile palatin și curtean aflându-se și principalul beneficiar oficial feminin. Caftane, tunici scurte, șalvari, gulere, manșete, bentițe de cap, acoperitori de cap, paftale cu cingători, pieptare, valtrapuri, papuci, cutii, casete, vase, vor fi imitate și asimilate de toate categoriile sociale. Destinatarul și funcțiile au o mare diversitate tipologică a pieselor brodate turcești, unele fiind multifuncționale, altele, diferite ca formă și denumire, având un singur scop. La Curte, rolul utilitar al broderiilor este dublat și chiar înlocuit de caracterul emblematic, semn de rang social: caftane, cingători (*uçkur*), eșarfe (*çevre*), îndeplinesc și funcții rituale, protocolare de investitură (İşlemeler, 1978, f.p.). Alteori, piesele își substituie funcția, ca în cazul cingătorilor purtate ca eșarfe, după moda bizantină (Beldescu, 1997, p. 6).

Se remarcă la începutul secolului al XVII-lea o continuare a tendinței secolului trecut în tratarea broderiilor pe teme liturgice, și anume faptul că nu mai comunică stările de spirit de mare tensiune dramatică în cazul scenelor iconografice tradiționale. Suflul epic dispare, atenția fiind reținută de exuberanța decorativă.

O privire globală asupra broderiilor realizate în primele decenii ale secolului al XVII-lea face evidentă tendința tradiționalistă (Văetiși, 2008, p. 59) a pieselor muntenesti, în timp ce în Moldova avea loc o mai grăbită absorbire a noului limbaj decorativ caracterizat prin abundența demonstrativă, prin gustul pentru fast și reprezentare. Din fosta zestre de artă a bisericii boierilor Buzești din Stănești (jud. Vâlcea) alături de dăruirea *Răstignirii*, dăruită de marele ban Preda și de soția sa Cătălina (cca. 1602-1607), trebuie amintit epitrahilul brodat în anul 1606, prin grija Simei Buzescu. Aflat astăzi la Banya (Jugoslavia), acest epitrahil este o replică ușor simplificată a epitrahilului, mai vechi cu un secol, dăruit de Radu cel Mare (1495-1508) Mănăstirii Govora. Tot o replică simplificată, cu evidente stângăcii și naivități de execuție este și epitrahilul cu Apostoli dăruit, în anul 1608, de domnitorul Radu Șerban Mănăstirii Mărgineni. De data aceasta, modelul folosit a fost *epitrahilul* lui Neagoe Basarab, de la Mănăstirea athonită Xenofon. Pe poalele epitrahilului au fost înfățișați donatorii Radu Șerban și familia sa în costume de ceremonial cu coroane pe cap. Motivele orientale care împodobesc câmpurile tematice și chenarele sunt tot de tradiție islamică. Palmetele/rumi, arabescurile și rodia (fructul ei este menționat în Coran) se reliefează în țesătura de proveniență orientală, pe care se adaugă crucea bizantină și temele liturgice ortodoxe.

Exista o diversitate tipologică de beneficiari a broderiilor turcești, dar și o diversitate de producători. Atelierele palatine erau cele care asigurau prin tehnică și ornamentație

cele mai înalte exigențe. După cucerirea Constantinopolului (1453) sultanii au susținut generos creația artistică, după modelul pe care, în Orient, încă îl impunea curtea persană (Mehmed, 1976, pp. 197-200). Au acordat o mare atenție artelor decorative și atelierelor artistice de palat, pe lângă arhitectură (palate și moschei). Palatele adăposteau centre de carte-manuscris, album și anluminură (pictura de manuscris) (Beldescu, 1997, p. 7), dar și ateliere pentru țesătorii. Meșterii broderi, în special bărbați, lucrau în atelierul imperial din capitală, la curțile kadiilor, în marile centre anatoliene și extraanatoliene ale Imperiului Otoman – Bursa, Edirne, Istanbul, Tabriz, Samarkand sau Cairo. Activitatea lor se va extinde și în zonele provinciale, precum și în regiuni din Europa cucerite, ca urmare a procesului expansionist otoman. Pe lângă această producție de breaslă masculină, concomitent a existat categoria broderiilor lucrate de femeile din marile haremuri. Pentru acestea, brodatul era mai mult un mod de a-și petrece timpul, decât o necesitate (Nicolescu, f.a., p. 643, *apud* İşlemeler, 1978, f.p.). De asemenea, broderiile făceau parte din zestrea tinerelor pentru căsătorie (ștergare, șervete, lenjerii de pat, cingători, lenjerii de corp, piese decorative de interior). Contribuția triburilor nomade a fost considerabilă în producția de kilimuri și a covoarelor cu noduri. Pentru broderii, capitala și în general mediul urban au constituit principala sursă a repertoriului decorativ. În mediul rural se dezvoltă o broderie casnică, feminină. De cele mai multe ori, ca urmare a copierii și circulației modelelor, caracteristicile locale ale broderiilor sunt mai greu de identificat.

În privința suporturilor folosite pentru brodat, putem spune că cele principale erau inul, bumbacul, lâna, mătasea (satin, brocart), catifeaua din mătase, pielea, la început fiind vopsite natural. Tehnicile evolute ale metalului au permis ca acesta să fie folosit ca fir pe fibrele textile și piele (lamele, fire, paiete). Pe suportul de satin era folosită renumita tehnică dival (combinat în interiorul piesei). Pe catifea de lână și la capete s-a utilizat și șnurul de mătase (*sari kordon*), găitanele sau ceaprazul. Poate fi dovada clară a unor ceremonii, obiectele respective decorate cu țesătură din metal, să fie de sărbătoare.

Pe lângă tradițiile turcești, la tipologia decorului au mai contribuit și cadrul islamic, influențele persane (mai mult decât în cazul covoarelor), influențele bizantine și cele occidentale (acestea din urmă mai mult în secolele XIX-XX). Cadrul islamic imprimă ornamenticii turce acea viziune specifică, unitară, coerentă a sistemului decorativ, impunând în artele de cult o concepție aniconică, dictată de doctrina sunnită, ostilă reprezentărilor antropomorfe și zoomorfe (care abundau în arta persană). Decorul religios s-a dovedit mai conservator decât cel laic. În arta anatoliană preotomană, la Konya (moscheile Ala-uddin ori Sahib Ata), cele trei componenete – vegetală, geometrică și epigrafică – apar cu elemente care se vor regăsi până târziu: vrejuri cu semipalmete (tip *rumi*, persano-bizantine), nori-panglică (*hata-i*), tulpini cu flori (persane), poligoane stelare și cartușe cu inscripții, înălțuite în compoziții în stil *arabesc*.

În epoca otomană, sintezele creatoare aduc schimbări substanțiale. Influența persană va fi puternică. Renumitul Baba-Nakkas va conduce artiștii persani proveniți din nord-vestul Iranului, care activează în atelierul de carte și album denumit *nakkaşahne*.

Stilul dominant cu lotuși, palmete, vrejuri ce formează arabescuri, s-a numit chiar stilul *Baba-Nakkas* (Beldescu, 1997, p. 8).

În timpul domniei lui Soliman Magnificul (1520-1566), care marchează apogeul Imperiului Otoman, se lansează stilul artistic național, cristalizat în ansamblul artei islamice. Creatorul acestui stil, *patru flori*, a fost Kara-Memi, cel care l-a elaborat pornind de la decorul persan al *tufei de flori*. În decorul broderiilor turcești există o certă preferință pentru stilul floral, combinând elemente din Babba-Nakkaș și cel clasic. În privința pieselor destinate cultului, se constată formule stilistice noi precum barocul turcesc și formule conservatoare ca *arabescul* și *medalioanele epigrafice*. Simbolismul decorului pietrelor de mormânt și unele detalii ornamentale de inspirație armeană și persană își găsesc izvorul mai îndepărtat în aceeași lume a Orientului Apropiat, regăsindu-se și în compoziția broderiilor.

Țesăturile orientale aduse din Imperiul Bizantin au fost descoperite în zona Dunării de Jos. Privilegiile comerciale din secolul al XV-lea, registrele vamale și actele private menționează printre mărfurile tătărăști sau turcești, diferitele țesături produse în atelierele Imperiului Otoman, provenind de la Bursa, Damasc, Alep. Acestea devin tot mai frecvente în secolele al XVII-lea și al XVIII-lea în Țările Române. Frunzele de rodie și anghinare, stilizate în stilul feroneriei, se apropie de țesăturile venețiene, de veac XVI. Mătăsurile cu decorul format din palmete și vrejuri de stil *hatay*, dispus în forme de migdale sau acolade, anturate cu flori de păr sau măceși, lalele sau zambile, sunt caracteristice broderiilor turcești. Mătăsurile broșate cu fir purtau denumirea de *cahma*. Cea mai scumpă mătase era *serasirul* (Nicolescu, 1970, pp. 18-19). Îndelungata vecinătate cu Imperiul Otoman și efectele suzeranității sale au favorizat relațiile comerciale precum și pătrunderea unor turcisme (obiceiuri, costume, mâncăruri, decorație arhitectonică). Inventarele de zestre pomenesc broderia turcă (perne, cuverturi de pat, daniile sau țesături). Numeroase broderii ca ștergarele ori șervetele s-au folosit în gospodăriile mănăstirești și la curțile domnești. Țesăturile și broderiile otomane au pătruns prin Imperiul Bizantin, ca mărfuri turcești și tătărăști, apoi, în secolele XIII-XIV au pătruns drept textile de lux importate din țările europene.

Broderia românească are multe similitudini tehnice și iconografice cu cea bizantină. La costumul de curte și veșmintele liturgice, apar tehnici bizantino-românești. Secolele XVII-XVIII reprezintă perioada în care broderia otomană a exercitat cea mai mare influență în Țările Române. Peste motivele de tip bizantin se vor suprapune florile, vrejurile, motivul celor patru flori, desfășurate în chenare și borduri generoase (Nicolescu, f.a., p. 644).

În secolul al XIX-lea, broderiile turcești pătrund în spațiul românesc datorită unor colecționari particulari care le achiziționau din Orient. Aici apare fenomenul denumit *Orientalism*, la care am făcut referire anterior.

Costumul

Studiul veșmintelor, legat de cel al țesăturilor, ajută în mod substanțial la cunoașterea unui alt domeniu al artelor decorative și al nivelului de civilizație în spațiul românesc. Relațiile economice, sociale, culturale și artistice ale Țărilor Române cu lumea bizantină, Europa Occidentală și cu Orientul Apropiat rezidă mult mai clar în costum. Când se face referire la costum, acesta nu poate fi analizat fără a ști tipurile de țesături, de broderii, fără a ține cont de tematica costumului și de ierarhiile sociale pe care le împodobeau. Broderia este un element nelipsit atât de pe straiile voievodale, cât și pe costumele liturgice sau pe ancadramentul icoanelor. Din ansamblul artelor vizuale, cel care la prima vedere transmite epoca, modul de viață, treapta socială, nivelul cultural, gustul pentru frumos, starea civilă, apartenența religioasă etc., este *costumul*.

Raportându-ne la spațiul românesc, costumul povestește istoria Țărilor Române, modul în care s-au raportat deopotrivă la lumea orientală și la cea occidentală. Cele mai multe informații provin de la artefactele păstrate în muzee și studiate de specialiști, dar și de la cei care au călătorit în această lume românească, fascinați de sincretismul artelor orientale și occidentale la țărmul vestic al Mării Negre. Mărturiile scrise în jurnale sau în schițe de călătorie de memorialiștii străini ce au vizitat ținutul în secolele XVIII și XIX, precum Jean Étienne Liotard, Louis Dupré, Luigi Mayer, Sir Robert Ker Porter, August von Henikstein, sau de plasticieni occidentali precum Auguste Raffet, Charles Doussault, Michel Bouquet, Dieudonné Auguste Lancelot, Anton Chladek, reliefează, în primul rând, frumusețea și complexitatea costumului.

Muzeul Municipiului București este cunoscut pentru ampla și variata sa colecție de textile ce acoperă o perioadă de câteva sute de ani, începând cu broderii și accesorii de secol XVII, continuând cu piese de vestimentație fanariotă, ce reliefează arta broderiei orientale de influență persană și otomană, carpete și covoare din Orientul Apropiat, unde redescoperim motivele islamice de secol XVII, XVIII și XIX, asimilate și interpretate de fiecare popor balcanic în felul său specific. Majoritatea provin din donații, mai ales ținând cont de fenomenul intitulat orientalism.

Procesul de asimilare a unor motive orientale în arta românească se manifestă și în broderie, mai ales în secolul al XVII-lea. Realizate în tehnica de tradiție bizantină, decorate cu compoziții în care se respectă vechea iconografie, multe dintre broderiile realizate în vremea lui Matei Basarab (1632-1654) și a lui Vasile Lupu (1634-1653 și 1653) au câmpul acoperit cu flori aparținând stilului „*celor patru flori*” și sunt încadrate de chenare în care se întâlnesc palmete de tip „*rumi*” și motive florale din grupul „*hatay*”. În Oltenia și Banat, covoarele orientale din grupul celor de rugăciune provenind din atelierile Asiei Mici, au înrăurit atât compozițional, cât și ca ornamentație scoarțele (Tzigara-Samurcaș, 1987, pp. 138-139). În egală măsură, au pătruns în mediul curților domnești și boierești, apoi în lumea de la orașe și sate materialele aduse din Orientul Apropiat. În primul rând se disting țesăturile scumpe de mătase și fir, lucrate în vestitul centru de la Bursa, de tipul camhalelor, folosite pentru îmbrăcăminte domnilor și al boierimii, care au înlocuit

treptat mătăsurile italiene (Nicolescu, 1970, pp. 51-65). Apoi, în secolul al XVIII-lea și la începutul veacului următor sunt folosite tot mai frecvent țesăturile foarte fine din mătase sau bumbac pentru maramă, năframe, ștergere, brâie etc., uneori brodate la capete sau la colțuri, cu motive florale în punctul denumit „*turcesc*”. Din mediul de curte astfel de obiecte au pătruns în cel sătesc, influențând costumul popular în Banat și în zonele dunărene ale Țării Românești.

Domeniul artelor decorative în care se încadrează costumul constituie un mijloc de înțelegere a semnificației unor creații artistice, strict legate de aspectul vieții sociale într-o anumită etapă. La fel ca și în restul Europei, în Țările Române costumul a reprezentat, în epoca feudală, un mijloc de manifestare a ierarhiei sociale. În timpul epocii feudale preocupările artistice se îndreaptă în mod deosebit asupra costumului, care prin materialele folosite, țesături prețioase de mătase și fir, ca și prin broderiile care îl împodobesc, se încadrează în vastul domeniu al artelor decorative. Fastul curților domnești de la Argeș, Târgoviște, București, Suceava și Iași, în veacurile XIV-XVIII, este sub acest aspect, la nivel european, deși linia veșmintelor se orientează treptat. Domnitorii și boierimea folosesc pentru mantile de ceremonie catifele și mătăsuri scumpe, broșate cu fir, care se aduceau de la Florența, Veneția, Bursa, Damasc etc. În unele cazuri, în Italia, artiști celebri ca Pisanello și Antonio del Pollaiuolo executau desenele și armonizau culorile acestor brocarturi unicat, comandate special pentru un singur veșmânt (Musicescu, 1969, p.45-77; Nicolescu, 1970, pp.15-18).

Costumul românesc de tradiție bizantină prezintă o notă originală față de cel occidental prin bogăția ornamentației brodate. De altfel, broderia era folosită din plin în interiorul palatelor, bisericilor și al mănăstirilor ținând locul tapiseriilor occidentale, ornamentând în același timp și somptuoasele veșminte liturgice. În mod firesc ea trebuia să dețină un loc important și în decorarea veșmintelor de curte. Este de subliniat faptul că această notă originală a costumului românesc se transmite și în secolele următoare, regăsind-o până azi în bogatele cusături ale veșmintelor țărănești. În ceea ce privește costumul feudal de curte, începând din secolul al XVII-lea până în pragul veacului al XX-lea este de remarcat tezaurul din Colecția *Textile și accesorii vestimentare*, studiul efectuat asupra acestor piese de patrimoniu, veșminte unicat din punct de vedere al creației artistice, broderiilor și al țesăturilor din care au fost confecționate. Toate aceste registre otomane, influențate de stilurile preislamice și de barocul european, vor da naștere la acel baroc otoman care va domina Orientul Mijlociu, la care se reliefează liniile bizantine, continuate în simbioză cu volutele baroce turcești și care, împreună cu stilul medieval românesc se vor regăsi în substanța neoromânească.

Pot fi admirate în ansamblu și prin detalii bine alese, rochiile confecționate din catifea sau brocart, decorate abundant cu broderii de fir, pentru jupănese și jupănițe, anterie de cutnie, pipiri (haină cu sau fără mâneci, cu poale lungi și mult încrețite la spate) ciupage din borangic cusute cu fir metalic, fermenele și cepchene (fermenele cu mâneci lungi și despicate) al căror piept și spate era minuțios decorat cu măiestre cusături cu model fitomorf, ilice, șalvari sau poturi de arnăuți și surugii, fesuri cu lungi canafi, șaluri de

cașmir, foarte prețioase, ce se transmiteau din generație în generație. Încălțările fine din catifea, în nuanțe rafinate: imineii din piele decorați cu broderii de fir, meșii boierești, de asemenea cu niște fine ornamente de fir, papucii din catifea decorați cu perluțe și broderii de fir sau greoii nalâni, narghilelele și pernele pe care stăteau tolăniți boierii, bijuteriile, vin să susțină ideea de culoare, strălucire și fast. Piese autentice din colecția Muzeului Municipiului București – *Textile și accesorii vestimentare* – redau eleganța și frumusețea stilurilor artistice orientale care au fost asimilate în arta românească.

Se poate ajunge la concluzia că, pe lângă costum, este foarte importantă valorificarea documentelor de artă. Acestea completează informația istorică, suplinind în unele cazuri izvoarele scrise, reliefând unele aspecte mai puțin cunoscute, așa cum sunt de exemplu legăturile culturale dintre poporul român și lumea Orientului Apropiat, în trecut. Opere de artă de mare însemnătate sau mărunte documente artistice și produse meșteșugărești de caracter artistic, contribuie în egală măsură la întregirea cadrului istoric al unei epoci și al unei țări (Nicolescu, 1970, p. 238). Spre exemplu, simbolismul decorului pietrelor de mormânt și unele detalii ornamentale de inspirație armeană și persană își găsesc izvorul mai îndepărtat în aceeași lume a Orientului Apropiat (Nicolescu, 1976, p. 226). Motive de inspirație armeană întâlnim în broderia medievală a costumului de curte, dar și mai târziu, în epoca fanariotă, în interpretări ale artei islamice. Întrăurirea artei persane și otomane, resimțită mai puternic în a doua jumătate a secolului al XVI-lea și în cel următor, în broderie și în arta metalelor prețioase, este firească, ținând seamă de circulația în spațiul românesc, a unui număr mare de obiecte de artă, care încep să ocupe loc în interioarele palatelor și a curților domnești din această vreme, la noi ca și în restul Europei. Cercetările mai vechi și cele întreprinse în ultimele două decenii au dat la iveală materiale importante din domeniul faianței otomane și al țesăturilor persane sau provenind din vestitul centru otoman de la Bursa.

Prezența covorului oriental în Țările Române

Covorul înnodat, răspândit în Orientul islamic, a răspuns unor necesități de ordin practic, în primul rând, ceea ce se remarcă în viața nomazilor. Pentru aceștia servea drept acoperitoare a intrării cortului, ca desagă sau valtrap, recipient pentru sare, ca registru ce consolidează scheletul de lemn al iurtei. El a cunoscut o diversitate de forme, nemaîntâlnită nici la populațiile sedentare. Principala uzanță a covorului, aceea de mobilier, este păstrată atât în locuința rurală și urbană, cât și în palatul suveranului (unde va fi apreciat și ca un bun cu valoare artistică). Astfel, ajungem să menționăm covorul de curte, lucrat din fir de lână și mătase, fir de aur și argint, vopsit și țesut de meșteri iscusiți. Merită amintite covoarele de vânatoare sau covoarele-grădină din timpul dinastiei safavide, ale căror motive erau inspirate din miniaturile manuscriselor. Aceste decorații vor inspira compozițiile otomane, dar într-o măsură mai mică, pentru a putea fi acceptate și de mediul sunnit, ostil reprezentărilor zoomorfe și antropomorfe.

Urmează o altă categorie, cea a *covoarelor de cult*. Acestea căpătau rolul de cult în

măsura în care sacralizau spațiul necesar desfășurării rugăciunii rituale a credincioșilor musulmani (Dunca, 1994, p. 5). Ajuns în Europa încă din Evul Mediu, covorul oriental este privit numai ca obiect de lux, pentru o mare perioadă de timp. Fiind reprezentat în picturile artiștilor europeni, la început în Italia, apoi în alte țări, anumite tipuri de covoare ajung să fie identificate după numele unor pictori ca Lotto, Holbein, Memling, Bellini.

În Europa Renașterii și a Barocului, întâlnim tapiserii și covoare orientale decorând pereții, spre deosebire de Orient, unde lipsa mobilierului pune în evidență pardoseala ornamentată cu covoare. Tot în Europa covoarele acopereau mesele, numindu-se „*tapedi di tavola*”. Abia în secolul al XIX-lea se răspândește obiceiul așternutului covoarelor pe pardoseală, ca urmare a importurilor masive de covoare din Orient, dar și a reproducerilor făcute pe scară largă.

Stilurile orientale și cele occidentale se vor influența reciproc, având în vedere că s-au constituit manufacturi atât în Europa, cât și în Orient. Unele manufacturi europene se vor închide la scurt timp după debut, iar celebra *Savonnerie*, întemeiată de Pierre du Pont la anul 1605, va continua să lucreze, renunțând la motivele orientale în favoarea celor europene.

Orientul își va însuși stilul artei occidentale, exemplu elocvent fiind Turcia, unde se manifestă *barocul turcesc* atât în arhitectură, cât și în artele aplicate. În anul 1844 a fost înființată la Hereke o manufactură care a țesut covoare în stil persan și în stil european.

Artiștii vor manifesta, spre finele secolului al XIX-lea, un mare interes în a studia covoarele orientale, acestea fiind viziuni artistice în artă, mânați fiind de curentul ce luase amploare, și anume, orientalismul. Henri Matisse, după ce a vizionat expoziția de artă islamică de la München din anul 1910, a recomandat pictorilor să studieze covoarele, deoarece ele conțin „știința necesară celor ce caută o tehnică a culorii” (Gauguin, 1974, p. 178, *apud* Dunca, 1994, p. 7).

Textilele orientale au fost apreciate în Țările Române, încă înainte de orientalizarea modului lor de viață (secolele XVII - primele decenii ale secolului al XIX-lea). În această perioadă, obiectele orientale au făcut parte din universul cotidian al românilor și abia spre sfârșitul secolului al XIX-lea ele au început să fie privite ca lucrări cu valoare culturală și artistică, stârnind interesul colecționarilor și al cercetătorilor în domeniul artei.

Izvoarele documentare menționează comerțul covoarelor, îndeosebi în Transilvania, între care unele sunt percepute cu taxe vamale, altele vândute în orașe transilvănene³, sau în Europa Centrală. Negustorii moldoveni, munteni, ardeleni și levantini vor comercializa aceste țesături orientale, ce urmau să fie folosite ca daruri regale sau de nuntă. Altele au fost lăsate prin testament unor biserici (mențiuni specifice pe unul din capetele covorului).

Vremurile tulburi prin care au trecut Țările Române i-au obligat pe cei nevoiți să fugă, părăsind scaunele domnești sau dregătorești, să se retragă peste munți, luând cu ei

3. Între 7 ianuarie și 6 noiembrie 1503 au fost importate la Brașov peste 500 de covoare orientale, după Emil Schmutzler, *Altorientalische Teppiche in Siebenburgen*, Leipzig, 1933, p. 15, *apud* Mircea Dunca, 1994, p. 8.

lucrurile cele mai de preț, între care și covoarele orientale. Un exemplu în acest sens, este cel al văduvei lui Pătrașcu cel Bun (1554-1557) a cărei avere a fost inventariată la Sibiu în anul 1569, împreună cu cea a boierilor însoțitori. Trei covoare au fost evaluate la 10 florini, suma caftanelor ajungând până la 130 florini. La acea vreme, 1 florin valora cât un bou (Veress, vol. I, 1929, pp. 278-284, *apud* Dunca, 1994, p. 9).

În general, documentele sunt mărturiile care dovedesc aprecierea deosebită de care s-au bucurat covoarele orientale în Țările Române, dar și modul în care au dispărut, unele, pentru totdeauna. Multitudinea incendiilor, inundațiilor și a războaielor a făcut ca o mare parte din patrimoniu să piară. După instaurarea comunismului, operele de artă au fost exportate, prin intermediul unor întreprinderi de stat specializate. S-a trecut, deci, la spolierea patrimoniului artistic, care nu trebuia să păstreze amintirea vremurilor trecute, a familiilor boierești și burgheze deținătoare de astfel de colecții.

Covoarele orientale achiziționate de mari colecționarii bucureșteni, cele care au reușit să scape de înstrăinare, se află la Muzeul Colecțiilor de Artă, Muzeul Național de Artă al României, dar și la Muzeul Municipiului București. Covoare din Podișul Amatoriului, din Turcia continentală, covoare cu motive persane zoomorfe și fitomorfe (Iran - Tabriz și Kașan), după proveniență și stil, de Ușak și Agem, Kula, Ghiordes, covoare de rugăciune, covoare de Transilvania îmbogățesc colecția *Textile și accesorii vestimentare* a M.M.B.

Covoarele cu noduri, chilimurile și țesăturile cu bățeli suplimentare, sunt reprezentative pentru arta islamică târzie, mai ales din secolele XVIII-XIX, evidențiind majoritatea zonelor producătoare din Orientul islamic. Alături de covoare, colecția *Textile și accesorii vestimentare* cuprinde costume și broderii, provenind din mai multe zone orientale – Turcia, Iran și Asia Centrală.

Obiectele din metal, între care vasele, obiectele decorative și armele, ilustrează frumusețea formelor și a motivelor, precum și diversitatea tehnicilor decorative. Se remarcă bolurile largi iraniene din secolele XVII-XVIII, caracteristice artei epocii amintite, prin decorul epigrafic vegetal geometrizat și prin conținutul inscripțiilor care evocă teme mistice, mesaje pentru căsătorie, mesaje de propagandă religioasă (specific dinastiei safavide care a impus ca religie de stat șiismul duodeciman (Dunca, 2013, p. 11) sau chemarea la lupta sfântă. Alături de vasele din metal, cele din ceramică au ajuns cu repeziciune și au influențat producția meșterilor balcanici. Numeroase fragmente de cupe și de filigene pentru cafea, tipice pentru producția de Kutahya – centru vestit din Asia Mică, Kutahya, unde lucrau meșteri armeni – au fost găsite la Mănăstirea Radu-Vodă și la Curtea Domnească din București (Nicolescu, 1973, p. 229).

Arta islamică, cu influențele sale profunde și diversificate, a lăsat o amprentă importantă și în Țările Române, mai ales în perioada de suzeranitate față de Imperiul Otoman. Unul dintre aspectele remarcabile ale acestei arte a fost producția și utilizarea vaselor metalice, care combinau funcționalitatea cu estetica rafinată. Aceste vase metalice, lucrate din diferite metale prețioase, reprezintă exemple de măiestrie artizanală, fiind

influențate de tradițiile și tehnicile islamice, dar și de specificul cultural local. Expansiunea Imperiului Otoman în sud-estul Europei, începând cu secolul al XIV-lea și continuând până în veacul al XIX-lea, a avut un impact semnificativ asupra Țărilor Române. Din această interacțiune au apărut lucruri unice, îmbinând tradițiile islamice cu cele locale. În această perioadă, arta metalului a devenit un simbol al statutului social și al rafinamentului. Ele erau folosite în cadrul palatelor domnești, al moscheilor și în băile publice, precum și în gospodăriile oamenilor de rând, în funcție de materialele din care erau fabricate.

Vasele metalice islamice din Țările Române erau realizate din metale precum cupru, argint și chiar aur, fiind uneori decorate cu motive complexe și cu inscripții în limba arabă. Aceste inscripții, care adesea includeau versete din Coran sau numele meșteșugarilor, aveau rolul de a conferi un caracter sacru și de a sublinia legătura cu spiritualitatea islamică. Tehnicile de lucru erau variate: de la turnarea metalelor și bătutul acestora în formele dorite, la gravarea, decorațiile aplicate prin tehnica incrustației cu metale prețioase sau la aplicarea de emailuri colorate. Aceste vase nu erau doar obiecte funcționale, ci și adevărate lucrări de artizanat, care se remarcă prin detalii fine și design sofisticat.

În arta decorativă a metalului, arta islamică din Țările Române se distinge prin influențe din diverse culturi ale lumii islamice, inclusiv cele din Imperiul Otoman, dar și din tradițiile persane și arabe, la fel cum s-a întâmplat cu artele decorative în general. De exemplu, motivele geometrice și arabescurile (linii curbe și modele florale stilizate) sunt frecvent întâlnite. Aceste elemente decorativ-ornamentale sunt simbolice și au semnificații profunde, făcând referire la ideea de infinit și armonie universală. Vom remarca același sincretism în privința artei decorative pe metal. De exemplu, unele vase metalice aveau forme tradiționale autohtone, adaptate cu simboluri sau tehnici islamice. Simbolismul acestora era adânc legat de religia islamică, în special prin utilizarea lor în contextul ritualurilor de purificare sau în timpul sărbătorilor religioase. În același timp, pentru nobilime și elita locală, vasele metalice erau un semn de prestigiu, fiind de obicei foarte ornamentate și realizate din materiale scumpe.

Arta islamică în Țările Române a fost un fenomen de fuziune culturală, iar vasele metalice, ca produse ale meșteșugului islamic, au fost un exemplu perfect al acestei interacțiuni între tradițiile otomane și cele locale. Aceste obiecte nu doar că reflectă măiestria meșteșugarilor, dar și transmit un mesaj profund legat de religie, estetică și de status social. Astfel, vasele metalice rămân astăzi mărturie ale unei perioade în care Țările Române au fost un punct de întâlnire între Orient și Occident. Obiectele de artă islamică, indiferent de materialul din care sunt confecționate sau de atelier, au trăsături comune în privința tematicii, repertoriului de motive decorative și a concepției artistice. Fiecare obiect se bucură de o multitudine de inscripții caligrafice, acea artă supremă a lumii islamice prin intermediul căreia se transmitea cuvântul divin.

Amintind doar câteva dintre cele mai caracteristice obiecte și concepții decorative, purtătoare ale pecetei artei orientale, am urmărit în primul rând specificarea principalelor direcții spre care e necesar să se îndrepte cercetarea în acest domeniu. În același timp,

am dorit să evidențiez în ce măsură valorificarea documentelor de artă poate completa informația istorică, tratând unele aspecte mai puțin cunoscute ale istoriei, așa cum sunt legăturile culturale dintre poporul nostru și lumea Orientului Apropiat, în trecut. Obiecte de patrimoniu artistic, cum sunt cele deținute de Muzeul Municipiului București, contribuie în egală măsură la întregirea cadrului istoric, demonstrează universalitatea culturală prin aceste asimilări și interpretări artistice, reliefând, în același timp, valoarea colecțiilor muzeale prin valorificarea cercetării.

BIBLIOGRAFIE / BIBLIOGRAPHY

Izvoare / Resources

***, 2004, *Islam, art and architecture*, Edited by Markus Hattstein and Peter Delius, Konemann, Berlin.

***, 2009, *Arta islamica. Enciclopedia vizuala a artei*, București, Editura Noi Media Print.

Drimba, Ov., 2008, *Istoria culturii și civilizației*, vol. IV, cap. „Cultura și civilizația arabă”, București, Editura Saeculum I.O.

Mehmed, M.A., 1976, *Istoria turcilor*, București, Editura Științifică și Enciclopedică.

Vătășianu, V., 1959, *Istoria Artei feudale în Țările Române*, vol. I, București. Editura Academiei R.P.R.

Veress, A., 1929, *Documente privitoare la Istoria Ardealului, Moldovei și Țării Românești*, vol. I, Acte și Scrisori (1527-1592), București, Editura Cartea Românească.

Catalog de expoziție / Exhibition catalogue

***, 1994, *Covoare turcești secolele XVII-XX* (catalog de expoziție), Muzeul Național de Artă al României, București, 1994, pp. 7-17.

Dunca, M., 2006, *De la mihrab la grădina paradisului. Covoare orientale din colecția Muzeului Național de Artă al României* (catalog de expoziție), București.

Lucrări generale și speciale/ General and Special Works

Arseven, C.E., 1954, *Les arts decoratifs turcs*, published by Milli Egitim Basimevi, Istanbul.

Beldescu, Al., 1997, *Broderii turcești, secolele XVIII-XIX*, Editat de Muzeul Național de Artă al României, București, 1997, p. 5-13.

Black, D., Loveless, C., 1978, *İşlemeler: Ottoman Domestic Embroideries*, Londra, published by David Black Oriental Carpets, Londra.

Drăghiceanu, V., 1924, „Casa Cantacuzinilor de la Măgureni”, în *B.C.M.I.*, an. XVII, fasc. 39, pp. 12-45.

Dunca, M., 1994, *Covoare turcești, secolele XVII-XX*, București, Casa de editură Athena.

Dunca, M., 2013, „Persian Art in Romania before World War I”, în *The Shaping of Persian Art: Collection and Interpretation of the Art Islamic Iran and Central Asia*, edited by Yuka Kadoi and Iván Szántó, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne, pp. 30-50.

Ellis, Ch.G., 1988, *Oriental Carpets in the Philadelphia Museum of Art*, Philadelphia Museum of Art, University of Pennsylvania Press.

Essa, A. și Othman, A., 2019, *Studii în Civilizația Islamică Contribuția musulmanilor la Renaștere*,

Institutul Internațional de Gândire Islamică, Richmond, Surrey, U.K.

Flemming, E., 1957, *Das Textilwerk. Gewebe von der Spätantike bis zum Anfang des 19. Jahrhundert einschliesslich Ostasiens und Persien* Tübingen, XXXI.

Gauguin, P., 1974, *Diverses choses*, în Oviri, Paris.

Gervers, V., 1982, *The Influence of Otoman Turkish Textiles and Costumes in Eastern Europe, with particular Reference to Hungary*, Toronto.

Ionescu, Gr., 1969, „Les rapports de l'architecture roumaine medievale avec l'art des Pays Balcaniques et du Proche-Orient”, în *Actes du Premier Congrès international des études balkaniques et Sud-Est européennes*, vol. II, Sofia.

Iorga, N., 1937, *Portretele Doamnelor Române*, București, Institutul de Arte Grafice «Lupta» N. Stroilă.

Musicescu, M.A., 1969, *Broderia românească medievală*, București, Editura Meridiane.

Nicolescu, C., 1967, „Broderiile din Țara Românească sec. XIV-XVIII”, în *Studii asupra tezaurului restituit de U.R.S.S.*, București, pp. 117-148.

Nicolescu, C., 1970, *Costumul de curte în țările române (sec. XIV-XVIII)*, București, Muzeul de Artă al R.S.R.

Nicolescu, C., 1976, „Elemente orientale în vechea artă a Țării Românești”, în *A.V.S.M.I.I.C.*, Târgoviște, Muzeul județean Dâmbovița, pp. 219-238.

Nicolescu, C., f.a., „La broderie de l'époque ottoman en Roumanie”, în vol. *Fifth International Congress of Turkish Art*, f.l.

Panaite, V., 2013, *Pace, Război și Comerț în Islam. Țările Române și Dreptul Otoman al Popoarelor (sec. XV-XVII)*, Iași, Editura Polirom.

Raymond, C., 1907, „Les plus anciens tissus musulmans”, în *R.A.A.M.*, 1907, XXII, pp. 25-39.

Syros, V., 2021, *Gândirea politică islamică medievală în dialog cu tradiția umanistă a Renașterii italiene*, Iași, Editura Junimea.

Tezcan, H. And Delibas, S., 1986, *The Topkapi Saray Museum: Costumes, Embroideries and Textiles*, Londra.

Tzigara-Samurcaș, Al., 1987, „Evoluarea scoarței oltenesti”, în *Scrieri despre arta românească*, București, Editura Meridiane.

Văetiși, monahia A., 2008, *Arta de tradiție bizantină în România*, București, Editura Noi Media Print.

Resurse Web / Web resourses

arhitectură, ceramică, caligrafie, textile, arta metalului) (<https://www.collegesidekick.com/study-guides/boundless-arthistory/introduction-to-islamic-art>)

LISTA ILUSTRĂȚIILOR / LIST OF ILLUSTRATIONS

Figura 1. **COVOR DE RUGĂCIUNE**, Tip Cairo (după cucerirea otomană din 1517), sec. XVI-XVII, urzeală, băteală și nod asimetric (sau Ghiordes/turcesc, Senneh). Bordură cu decor bogat. Urzeală, băteală, nod asimetric. Păstrează tradiția atelierelor mamelucre din Cairo. Decor cu nișă triplă și coloane geminate. Coloanele sunt asemănătoare în atelierile din Istanbul (după secolul XVI). *Coupled columns* – în arhitectura iberică musulmană, prin intermediul evreilor sefarzi. Prototipul covoarelor de Transilvania cu coloane (XVII-XVIII)-în bisericile săsești. 234x122 cm. (M.M.B., Colecția *Textile și accesorii vestimentare*, nr. 95.379).

Figure 1. **PRAYER RUG**, Cairo type (after the Ottoman conquest of 1517), 16th-17th century, warp, weft, and asymmetrical knot (also known as Ghiordes/Turkish or Senneh). Richly decorated border. Warp, weft, asymmetrical knot. Preserves the tradition of Mamluk workshops in Cairo. Decoration with a triple niche and twin columns. The columns resemble those in workshops from Istanbul (after the 16th century). *Coupled columns* – found in Iberian Muslim architecture through the influence of Sephardic Jews. Prototype of Transylvanian column carpets (17th-18th centuries) in Saxon churches. Dimensions: 234x122 cm. (M.M.B., *The Textiles and Clothing Accessories Collection*, no. 95.379).

Figura 2. **COVOR DE RUGĂCIUNE**, secol XVII-XVIII. Decor cu mihrab și candelă. Tip Kula. Cartușe cufice Diwany. Chenare cu decor floral barocizant. Iran, secol XVIII. Urzeală, băteală, nod simetric, lână. Ghiordes/Senneh. 130x204 cm. (M.M.B., Colecția *Textile și accesorii vestimentare*, nr. 109.511).

Figure 2. **PRAYER RUG**, 17th-18th century. Decoration with mihrab and lamp. Kula type. Cufic Diwany cartouches. Frames with baroque-style floral decoration. Iran, 18th century. Warp, weft, symmetrical knot, wool. Ghiordes/Senneh. Dimensions: 130x204 cm. (M.M.B., *The Textiles and Clothing Accessories Collection*, no. 109.511).

Figura 3. **COVOR SILEH**, ½ secol XIX. Motive mari, în forma literei „Z” (dragon)–Inspirate din vechile covoare armenesti cu dragoni denumite „Vyshapagorg”. Țesătură lână, fără noduri, lucrată cu băteali suplimentare. Caucaz. 270x978 cm. (M.M.B., Colecția *Textile și accesorii vestimentare*, nr. 169.978).

Figure 3. **SILEH RUG**, Mid-19th century. Large motifs in the shape of the letter „Z” (dragon) – inspired by ancient Armenian dragon carpets called “Vyshapagorg”. Wool fabric, knotted-free weave, made with additional weft threads. Caucasus. Dimensions: 270x978 cm. (M.M.B., *The Textiles and Clothing Accessories Collection*, no. 169.978).

Figura 4. **COVOR**, ½ secol XIX. Prezintă motive antropomorfe și zoomorfe pe câmp decorat cu flori și arbori, prohibite în arta religioasă a Islamului. Inspirat din decorativismul stilistic din Nord-Vestul Iranului (secol XVI). Compoziția luxuriantă este organizată simetric față de axa centrală. Urzeală din mătase, băteală din bumbac, nod asimetric. Iran-Kașan. 310x190 cm. (M.M.B., Colecția *Textile și accesorii vestimentare*, nr. 171.560).

Figure 4. **RUG**, Mid-19th century. Features anthropomorphic and zoomorphic motifs on a field decorated with flowers and trees, elements prohibited in Islamic religious art. Inspired by the stylistic decorative tradition of Northwest Iran (16th century). The luxuriant composition is symmetrically organized around a central axis. Warp made of silk, weft made of cotton, asymmetrical knot. Iran – Kashan. Dimensions: 310x190 cm. (M.M.B., *The Textiles and Clothing Accessories Collection*, no. 171.560).

Figura 5. **ROCHIE DE MIREASĂ/JUPANIȚĂ**, secol XVIII. Rochie de zester, purtată de jupânițe, confecționată din catifea roșie. Pe câmp deschis formula decorativă botteh, a vasului cu buchet

din trei flori (trandafiri) care se repetă de cinci ori pe fondul unei vegetații dense. Bordura din vrejuri înflorite cu puternice volute. Decor dens, volute, arabescuri, în stilul Babba-Nakkaş, reluat. Confectionat din catifea cu broderie din fir de aur, mătase, lucrat manual. Atelier de curte oriental. 148x38 cm. Bunul cultural este o piesă excepțională și este clasat în categoria Tezaur, conform Ordinului Ministrului Culturii nr. 2253/23.04.2013 (M.M.B., Colecția *Textile și accesorii vestimentare*, nr. 87.378).

Figure 5. **BRIDAL DRESS**, 18th century. Dowry dress worn by noblewomen, made of red velvet. The decorative pattern consists of boteh motifs and a vase with a bouquet of three flowers (roses), repeated five times against a background of dense vegetation. The border features floral vines with strong volutes. Dense decoration, volutes, arabesques, in the *Babba-Nakkaş* style. Velvet with gold thread embroidery, silk, handmade. Oriental court workshop. Dimensions: 148x38 cm. This cultural artifact is an exceptional piece and is classified as *Tezaur* (National Treasure) under Ministerial Order No. 2253/23.04.2013. (M.M.B., *The Textiles and Clothing Accessories Collection*, no. 87.378).

Figura 6. **PANTOFI DE JUPÂNIȚĂ**, secol XVIII. Tipologie Iran - Kerman, secol XVIII-XIX. Țesătură *Termeh*, tehnica „*Sermeh Duzi*” după proveniența persană, (lamelă și fir metalic, perle pe suport textil). Folosite de cele mai multe ori ca daruri de nuntă. Pantofiori de jupâniță, confecționați din catifea vișinie, cu broderie de fir metalic și lamelă aurită, densă, de tip baroc turcesc, în tehnica *dival*. Decupajul este marcat de bordură de lamelă metalică aurie. Talpa este din piele, iar branțul este de culoare maron, tot de piele. Pe antepicior, central, câte un medalion reprezentat de o floare, lobată, din fir metalic argintiu, ce de continuă cu motivul vasului cu o floare, stilizat, din fir metalic auriu. L = 22 cm.; Î toc = 3 cm. Catifea, fir metalic; tehnici manuale. Atelier oriental vest iranian. (M.M.B., Colecția *Textile și accesorii vestimentare*, nr. 95.648).

Figura 6. **NOBLEWOMAN'S SHOES**, 18th century. Typology: Iran - Kerman, 18th-19th century. Made from *Termeh fabric*, *Sermeh Duzi* technique (Persian-origin technique using metallic thread and lamella, pearls on textile support). Often used as wedding gifts. Noblewoman's shoes, made of burgundy velvet, embroidered with dense metallic thread and gilded lamella in a Turkish Baroque style, using the *dival* technique. The cutout is outlined with a gilded metallic lamella border. The sole is leather, and the insole is brown leather. On the instep, centrally placed, is a medallion with a lobed flower in silver metallic thread, followed by a stylized flower vase motif in gold metallic thread. Dimensions: Length = 22 cm.; Heel height = 3 cm. Velvet, metallic thread; handmade techniques. West Iranian Oriental Workshop. (M.M.B., *The Textiles and Clothing Accessories Collection*, no. 95.648).

Figura 7. **ȘABRACĂ/VALTRAP DE CAL**, secol XVIII. Țesătură *termeh* pentru cal, cu fir și lamelă metalică pe suport de catifea de mătase și mătase, cu palmete, medalioane florale și arabescuri dispuse simetric față de axul central. Compoziția somptuoasă cu vrejuri și ciorchini, stilizări ale fructului de rodie, cu lamelă și șnur împletit. Tehnica *sermeh duzi*. Iran. (M.M.B., Colecția *Textile și accesorii vestimentare*, nr. 139.949).

Figure 7. **HORSE SHABRAQUE / SADDLE CLOTH**, 18th century. Horse textile covering made of *Termeh fabric*, with metallic thread and lamella on a silk velvet and silk support, featuring palmettes, floral medallions, and arabesques symmetrically arranged along the central axis. Sumptuous composition with vines and grape clusters, stylized representations of the pomegranate fruit, with metallic lamella and braided cord. Technique: *Sermeh Duzi*. Iran. (M.M.B., *The Textiles and Clothing Accessories Collection*, no. 139.949).

Figura 8. **FES**, Confectionat din catifea roșie cu broderie de fir metalic auriu, formând volute și ghirlande, de mărgăritare stilizate. Perlele de sidex aplicate întregesc compoziția de tip oriental. Căptușela este de mătase de culoare orange. Accesoriu de jupâniță Țesătură Termeh, tehnica Sermeh Duzi (lamelă și fir metalic, perle pe suport textil). Folosite de cele mai multe ori ca daruri de nuntă. Catifea, mătase, fir metalic auriu, perle, tehnici manuale. Atelier Iran - Kerman, secol XVII-XVIII.

Dimensiuni: D = 15,5 cm.; Î = 5 cm. (M.M.B., Colecția *Textile și accesorii vestimentare*, nr. 112.240).

Figure 8. **FEZ**. Made of red velvet with gold metallic thread embroidery, forming volutes and stylized pearl garlands. The mother-of-pearl pearls complete the Oriental-style composition. The lining is made of orange-colored silk. A noblewoman's accessory. Made of *Termeh fabric*, using the *Sermeh Duzi* technique (metallic thread and lamella, pearls on textile support). Often used as wedding gifts. Material/Technique: Velvet, silk, gold metallic thread, pearls, handmade techniques. Iran - Kerman, 17th-18th century. Dimensions: Diameter = 15.5 cm.; Height = 5 cm. (M.M.B., *The Textiles and Clothing Accessories Collection*, no. 112.240).

Figura 9. **VAS**, secol XVII-VIII. Bolul este glazurat cu email colorat, prin intermediul tehnicii cuerda seca. Pe corpul exterior, lobat, al vasului, pe un câmp de email albastru cu motive geometrice în partea superioară și motive florale în partea inferioară, sunt plasate șase cartușe: trei conțin motive decorative florale de culoare albastră și celelalte trei cartușe au motive epigrafice cu scriere în stilul *Nasta'liq* (de influență persană). Atelier oriental vest iranian. (M.M.B., Colecția *Artă decorată-Metal*, nr. 27.786).

Figure 9. **VESSEL**, 17th-18th century. A glazed bowl with colored enamel, made using the cuerda seca technique. The exterior lobed body features a blue enamel field with geometric motifs in the upper part and floral motifs in the lower part. Six cartouches are placed on the surface: three with blue floral decorative motifs, and three with epigraphic motifs in the *Nasta'liq* script (of Persian influence). West Iranian Oriental Workshop. (M.M.B., *Decorative Art – Metal Collection*, no. 27.786).

Figura 10. **VAS**, secol XVIII. Vas de aramă/cupru, bronz, alamă, decor gravat și cizelat. lucrat manual. Vasul are o formă semicilindrică, cu capac detașabil și toartă. Decorația de pe capac și de pe exteriorul vasului este realizată prin gravare. Figurine antropomorfe alternează cu personaje fantastice (*div*) în benzi suprapuse, cu motive geometrice și arabescuri. Al doilea ocupă restul suprafeței vasului până la bază și prezintă o serie de motive decorative geometrice și vegetale dispuse vertical, la intervale regulate. Motivele decorative sunt asimilate din cele persane din epocă safavidă (1501-1736). Vasele cu pereți înalți erau desemnate prin termenul *badiye*, cuvânt de origine arabă folosit în poezia persană încă din secolul al XIII-lea pentru a indica funcția de bol pentru vin. Toarta semicirculară a vasului, prinsă axial de margine prin intermediul unor anse, este decorată la intervale regulate. (M.M.B., Colecția *Artă decorată-Metal*, nr. 27.875).

Figure 10. **VESSEL**, 18th century. A handmade copper/brass/bronze vessel, with engraved and chiseled decoration. The vessel is semi-cylindrical, with a detachable lid and handle. The engraved decoration on the lid and exterior alternates anthropomorphic figures with fantastical characters (*divs*) in superimposed bands, along with geometric motifs and arabesques. The second decorative band covers the remaining surface down to the base and features vertically arranged geometric and vegetal motifs at regular intervals. The decorations are assimilated from Safavid Persian motifs (1501-1736). Tall-walled vessels were referred to as *badiye*, an Arabic-origin word used in Persian poetry since the 13th century to describe wine bowls. The semi-circular handle, attached axially to the rim via clasps, is regularly decorated. (M.M.B., *Decorative Art – Metal Collection*, no. 27.975).

Figura 11. **IATAGAN CU TEACĂ**, secol XVII-XVIII. Sabie scurtă fără gardă, folosită în armata și marina otomană până în secolul XIX. Mâner din fildeș de morsa. Lama din oțel damaschinată în aur. Cartuș epigrafic cu îndemn la luptă, sub protecția lui Allah. Medalion cu arabescuri în zona anturată mânerului. Teaca din metal damaschinat cu argint, cu motive de inspirație qajară, arabescuri, motive florale (vrejuri și palmete). După motivele decorative este o sabie de paradă, nu de luptă. Atelier otoman de palat. Imperiul Otoman. L = 74 cm. (M.M.B., Colecția *Arme*, nr. 24.072).

Figure 11. **YATAGHAN WITH SCABBARD**, 17th-18th century. A short saber without a guard, used in the Ottoman army and navy until the 19th century. Handle made of walrus ivory. Blade made of damascened steel with gold inlays. Epigraphic cartouche with a battle inscription under Allah's protection. Medallion with arabesques near the handle. Scabbard made of damascened metal with silver, featuring Qajar-inspired motifs, arabesques, and floral designs (vines and palmettes). Due to its decorative elements, this is a ceremonial sword, not a combat weapon. Ottoman palace workshop. Ottoman Empire. Dimensions: L = 74 cm. (M.M.B., *Arms Collection*, no. 24.072).

Figura 12. **PUMNAL**, secol XVIII-XIX. Lama damaschinată cu argint, cartuș cu decor vegetal anturat mânerului. Decor bogat pe mânerul de argint, caboșoane cu coral și decor în filigran. Decor cu personaje din lumea Islamului (probabil reprezentări ale nepoților profetului) în registrul superior, decor floral în al doilea registru de pe suprafața de argint a mânerului. Armă de paradă. Iran. L = 32 cm. (M.M.B., Colecția *Arme*, nr. 109.692).

Figure 12. **DAGGER**, 18th-19th century. Blade damascened with silver, decorated with a vegetal cartouche near the handle. The richly decorated silver handle features coral cabochons and filigree. The upper register showcases Islamic figures (possibly the Prophet's grandsons), while the second register presents floral motifs on the silver handle surface. A ceremonial weapon. Iran. Dimensions: L = 32 cm. (M.M.B., *Arms Collection*, no. 109.692).

Figura 1. COVOR DE RUGĂCIUNE, Tip Cairo (după cucerirea otomană din 1517), sec. XVI-XVII, urzeală, băteală și nod asimetric (sau Ghiordes/turcesc, Senneh). Bordură cu decor bogat. Urzeală, băteală, nod asimetric. Păstrează tradiția atelierelor mameluco din Cairo. Decor cu nișă triplă și coloane geminate. Coloanele sunt asemănătoare în atelierelor din Istanbul (după secolul XVI). *Coupled columns* – în arhitectura iberică musulmană, prin intermediul evreilor sefarzi. Prototipul covoarelor de Transilvania cu coloane (XVII-XVIII)-în bisericile săsești. 234x122 cm. (M.M.B., Colecția *Textile și accesorii vestimentare*, nr. 95.379).



Figura 2. COVOR DE RUGĂCIUNE, secol XVII-XVIII. Decor cu mihrab și candelă. Tip Kula. Cartușe cufice Diwany. Chenare cu decor floral barocizant. Iran, secol XVIII. Urzeală, băteală, nod simetric, lână. Ghiordes/Senneh. 130x204 cm. (M.M.B., Colecția *Textile și accesorii vestimentare*, nr. 109.511).



Figura 3. **COVOR SILEH**, ½ secol XIX. Motive mari, în forma literei „Z” (dragon)– Inspirare din vechile covoare armenesti cu dragoni denumite „Vyshapagorg”. Țesătură lână, fără noduri, lucrată cu băteți suplimentare. Caucaz. 270x978 cm. (M.M.B., Colecția *Textile și accesorii vestimentare*, nr. 169.978).



Figura 4. **COVOR**, ½ secol XIX. Prezintă motive antropomorfe și zoomorfe pe câmp decorat cu flori și arbori, prohibite în arta religioasă a Islamului. Inspirat din decorativismul stilistic din Nord-Vestul Iranului (secol XVI). Compoziția luxuriantă este organizată simetric față de axa centrală. Urzeală din mătase, băteală din bumbac, nod asimetric. Iran-Kaşan. 310x190 cm. (M.M.B., Colecția *Textile și accesorii vestimentare*, nr. 171.560).



Figura 5. **ROCHIE DE MIREASĂ/JUPANIȚĂ**, secol XVIII. Rochie de zester, purtată de jupănițe, confecționată din catifea roșie. Pe câmp deschis formula decorativă boteh, a vasului cu buchet din trei flori (trandafiri) care se repetă de cinci ori pe fondul unei vegetații dense. Bordura din vrejuri înflorite cu puternice volute. Decor dens, volute, arabescuri, în stilul Babba-Nakkaș, reluat. Confectionat din catifea cu broderie din fir de aur, mătase, lucrat manual. Atelier de curte oriental. 148x38 cm. Bunul cultural este o piesă excepțională și este clasat în categoria Tezaur, conform Ordinului Ministrului Culturii nr. 2253/23.04.2013 (M.M.B., Colecția *Textile și accesorii vestimentare*, nr. 87.378).





Figura 6. **PANTOFI DE JUPÂNIȚĂ**, secol XVIII. Tipologie Iran - Kerman, secol XVIII-XIX. Țesătură *Termeh*, tehnica „Sermeh Duzi” după proveniența persană, (lamelă și fir metalic, perle pe suport textil). Folosite de cele mai multe ori ca daruri de nuntă. Pantofiori de jupâniță, confecționați din catifea vișinie, cu broderie de fir metalic și lamelă aurită, densă, de tip baroc turcesc, în tehnica *dival*. Decupajul este marcat de bordură de lamelă metalică aurie. Talpa este din piele, iar branțul este de culoare maron, tot de piele. Pe antepicior, central, câte un medalion reprezentat de o floare, lobată, din fir metalic argintiu, ce de continuă cu motivul vasului cu o floare, stilizat, din fir metalic auriu. L = 22 cm.; Î toc = 3 cm. Catifea, fir metalic; tehnici manuale. Atelier oriental vest iranian. (M.M.B., Colecția *Textile și accesorii vestimentare*, nr. 95.648).



Figura 7. **ŞABRACĂ/VALTRAP DE CAL**, secol XVIII. Țesătură termeh pentru cal, cu fir și lamelă metalică pe suport de catifea de mătase și mătase, cu palmete, medaliaone florale și arabescuri dispuse simetric față de axul central. Compoziția somptuoasă cu vrejuri și ciorchini, stilizări ale fructului de rodie, cu lamelă și șnur împletit. Tehnica *sermeh duzi*. Iran. (M.M.B., Colecția *Textile și accesorii vestimentare*, nr. 139.949).



Figura 8. **FES**, Confectionat din catifea roșie cu broderie de fir metalic auriu, formând volute și ghirlande, de mărgăritare stilizate. Perlele de sidex aplicate întregesc compoziția de tip oriental. Căptușela este de mătase de culoare orange. Accesoriu de jupăniță Țesătură Termeh, tehnica Sermeh Duzi (lamelă și fir metalic, perle pe suport textil). Folosite de cele mai multe ori ca daruri de nuntă. Catifea, mătase, fir metalic auriu, perle, tehnici manuale. Atelier Iran - Kerman, secol XVII-XVIII. Dimensiuni: D = 15,5 cm.; Î = 5 cm. (M.M.B., Colecția *Textile și accesorii vestimentare*, nr. 112.240)



Figura 9. VAS, secol XVII-VIII. Bolul este glazurat cu email colorat, prin intermediul tehnicii cuerda seca. Pe corpul exterior, lobat, al vasului, pe un câmp de email albastru cu motive geometrice în partea superioară și motive florale în partea inferioară, sunt plasate șase cartușe: trei conțin motive decorative florale de culoare albastră și celelalte trei cartușe au motive epigrafice cu scriere în stilul *Nasta aliq* (de influență persană). Atelier oriental vest iranian. (M.M.B., Colecția *Artă decorată-Metal*, nr. 27.786).



Figura 10. **VAS**, secol XVIII. Vas de aramă/cupru, bronz, alamă, decor gravat și cizelat, lucrat manual. Vasul are o formă semicilindrică, cu capac detașabil și toartă. Decorația de pe capac și de pe exteriorul vasului este realizată prin gravare. Figurine antropomorfe alternează cu personaje fantastice (*div*) în benzi suprapuse, cu motive geometrice și arabescuri. Al doilea ocupă restul suprafeței vasului până la bază și prezintă o serie de motive decorative geometrice și vegetale dispuse vertical, la intervale regulate. Motivele decorative sunt asimilate din cele persane din epocă safavidă (1501-1736). Vasele cu pereți înalți erau desemnate prin termenul *badiye*, cuvânt de origine arabă folosit în poezia persană încă din secolul al XIII-lea pentru a indica funcția de bol pentru vin. Toarta semicirculară a vasului, prinsă axial de margine prin intermediul unor anse, este decorată la intervale regulate. (M.M.B., Colecția *Artă decorată-Metal*, nr. 27.875).



Figura 11. **IATAGAN CU TEACĂ**, secol XVII-XVIII. Sabie scurtă fără gardă, folosită în armata și marina otomană până în secolul XIX. Mâner din fildeș de morskă. Lama din oțel damaschinată în aur. Cartuș epigrafic cu îndemn la luptă, sub protecția lui Allah. Medalion cu arabescuri în zona anturată mânerului. Teaca din metal damaschinat cu argint, cu motive de inspirație qajară, arabescuri, motive florale (vrejuri și palmete). După motivele decorative este o sabie de paradă, nu de luptă. Atelier otoman de palat. Imperiul Otoman. L = 74 cm. (M.M.B., Colecția *Arme*, nr. 24.072).



Figura 12. **PUMNAL**, secol XVIII-XIX. Lama damaschinată cu argint, cartuş cu decor vegetal anturat mânerului. Decor bogat pe mânerul de argint, caboşoane cu coral şi decor în filigran. Decor cu personaje din lumea Islamului (probabil reprezentări ale nepoţilor profetului) în registrul superior, decor floral în al doilea registru de pe suprafaţa de argint a mânerului. Armă de paradă. Iran. L = 32 cm. (M.M.B., Colecţia *Arme*, nr. 109.692).

NOSTALGIA SPANIEL. IUDEO-SPANIOLA ȘI EVREII SPANIOLI DIN BUCUREȘTI

Anca-Aurelia TUDORANCEA¹

Cuvinte-cheie: *iudeo-spaniola; djudesmo/ladino; Orientalism; Bucureștiul sefard; Haim Bejarano; Angel Pullido Fernandez.*

Keywords: *Judeo-Spanish; Djudesmo/Ladino; Orientalism; Sephardic Bucharest; Haim Bejarano; Angel Pullido Fernandez.*

Rezumat: *Articolul își propune să repereze influențe orientale și occidentale ale evreilor spanioli din București, dar mai ales urme ale păstrării idiomului iudeo-spaniol, care a ajuns în timp o „limbă pierdută” a unei minorități din comunitatea evreiască.*

Abstract: *The article aims to identify Oriental and Occidental influences of the Spanish Jews in Bucharest, but especially traces of preservation of the Judeo-Spanish idiom, which over time became a “lost language” of a minority in the Jewish community.*

După expulzarea evreilor în Antichitate din propria patrie, dispersarea lor în locuri diferite duce la adaptarea lor lingvistică, păstrând ebraica ca limbă a religiei, folosind un idiom iudaic pentru limba vorbită în interiorul comunității și vorbind una sau mai multe limbi locale sau legate de comerț. În funcție de zona de origine a Diasporei, evreii din secolele trecute aveau și o identitate lingvistică intern comunitară: evreii sefarzi (Sefarad, ebr. Spania) / spanioli care vorbeau un *dialect iudeo-spaniol castillian* (o comunitate foarte mică numeric) și evreii așkenazimi care vorbeau un *dialect iudeo-german* (idiș), cunoscând în același timp și o creștere naturală importantă, devenind grupul cel mai întâlnit.

Iudeo-spaniola / „La muestra lingua”

Evreii spanioli / sefarzi vin din zona Spaniei și a Portugaliei și sunt dispersați spre Orient după expulzarea lor pe criterii religioase din Spania în anul 1492 și din Portugalia în anul 1497. În ciuda acestui eveniment dramatic, amintit și în predicile din sinagogă, ei păstrează limba spaniolă, anumite obiceiuri, nume spaniole și chiar își numesc sinagogi sau străzi cu numele locurilor de proveniență. „*Nostalgia*” Spaniei se transmite generațiilor următoare, la fel ca amintirea părăsirii Ierusalimului și dorința de a se reîntoarce. Rabinul Haim Bejarano amintea într-o scrisoare din 20 noiembrie 1903 către senatorul catolic spaniol Angel Pulido Fernandez, trimisă la scurtă vreme după interpelarea acestuia în

1. Universitatea din București, Facultatea de Litere, Centrul de Studii Ebraice/Federația Comunităților Evreiești din România - Cultul Mozaic, Centrul pentru Studiul Istoriei Evreilor din România „Wilhelm Filderman”, email: anca-aurelia.tudorancea@litere.unibuc.ro

favoarea evreilor sefarzi de la Madrid: „Chiar și în sinagogă sunt spuse anumite rugăciuni în idiomul spaniol și pasaje din Biblie se citesc în spaniolă la sfintele sărbători. Un lucru minunat și extraordinar! Între elegiile recitate cu durere în ziua de doliu evreiesc (9 aprilie), când se plânge distrugerea Ierusalimului, se citește o rugăciune compusă în ebraică și castiliană, pe care o transcriu cu titlu de curiozitate: Yatzeu ahehem Ghezushim, Misherez u Mi-Sevilla Raithi orpehem Cashim, Hevithi Gherush, Castilla Ve-Sicilla, Aragon, Grenada. Oleley!! Ceea ce pe scurt se traduce: Tristă este amintirea exilului din orașele Sevilla, Castilla etc., precum cel din Ierusalim, dar aceasta este vrerea lui Dumnezeu” (Tudorancea, Waldman, 2016, p. 37, *apud* Fernandez, 1904, pp. 35-41).

Atașamentul față de limbă indică și atașamentul de patria pierdută, care devine în timp un studiu de caz fascinant din punct de vedere lingvistic și istoric atât pentru limba ebraică, cât și pentru ladino / iudeo-spaniola. Limba ia locul patriei pierdute, al unui „Paradis pierdut” și devine o patrie interioară.

Nostalgia și atașamentul față de limba spaniolă este vizibil și prin poeziile învățate de copii la școala de băieți a comunității. Iată un exemplu din anul 1903, o poezie scrisă chiar de rabinul Haim Bejarano (Fernandez, 1904, p. 17):

„LA LENGUA ESPAÑOLA”

A ti, lengua santa,
á ti te adoro,
más que á toda plata,
más que á todo oro.
Tú sos la más linda
de todo lenguaje;
á ti dan las ciencias
todo el ventaje.
**Con ti nos hablamos
al Dios de la altura,
patrón del Universo
y de la Natura.
Si mi pueblo santo
él fué captivado,
con ti, mi querida,
él fué consolado.**

„LIMBA SPANIOLĂ

Pe tine, limba sfântă,
Pe tine te ador,
mai mult decât tot argintul,
mai mult decât tot aurul.
Ești cea mai frumoasă
dintre toate limbile;
ție îți dai științele
toată avantajele.
**Cu tine vorbim
cu Dumnezeul înălțimii,
Patron al Universului
și al Naturii.
Dacă poporul meu sfânt
A fost captiv
Cu tine, iubita mea
El a fost consolată”.** (Traducere A.T.)

Deosebirea dintre limba scrisă (*ladino*) și limba vorbită (*djudesmo* - *iudeo spaniola*), deschisă neologismelor și influențelor locale trebuie înțeleasă tot printr-o citire profundă de respect, a ceea ce este înțeles ca „limba prin care vorbesc cu Dumnezeu” și o apropiere de limba ebraică ca limbă sacră. Cercetătorul Haim Vidal Sephiha introduce conceptul de *limbă calc* pentru ladino (cu limbaj arhaic, care se aplică textelor scrise religioase sau

romanșelor/romacero): „*Le ladino, langue pédagogique puis liturgique, calque le texte hébraïco-araméen qui le soutient et plus particulièrement sa syntaxe, alors que le djudezmo maintient la syntaxe de l'espagnol de 1492 dont il est issu et dont il s'est individualisé vers 1620*” (Sephia, 1973, p. 159).

Acest grup mic al evreilor sefarzi / spanioli din spațiul românesc este și astăzi insuficient cercetat în ciuda unor lucrări recente legate de lingvistică (Sala, 1971), folclor (Taloș, 2017), memorii (Mizrahy, 2005; Campus, 2015; Caffé, 2016), istoria sefarzilor în România (Moraru, 2014) și istoria Bucureștiului sefard (Toma, f.d.; Tudorancea, Waldman, 2016; Waldman, Tudorancea, 2023; Waldman, 2024), în parte datorită lipsei unei arhive centralizate, a unei arhive orale și datorită descreșterii grupului etnic. Dispariția treptată a vorbirii idiomului iudeo-spaniol în spațiul românesc și european e definită de lingvistul Marius Sala drept „*declinul coloniilor sefardite*” sau ca studiu de caz pentru București „*indicații despre modul în care o limbă moare*” (Sala, 1960, vol. III, pp. 108-110). Etnologul Ion Taloș preciza că „*practic, Sala a încheiat studiul limbii sefarde din București*” (Taloș, 2017, p. 116) căreia îi dedicase un deceniu (1957-1966). Unele afirmații insuficient documentate trebuie corectate acolo unde este posibil în momentul actual al cercetării și acces la surse de arhivă, cum ar fi concluzia eronată (Sala, 1971, p. 14) că această comunitate este o „*colonie recentă, de la începutul secolului al XIX-lea*” (mărturii despre locuire evreiască apar din secolul al XVI-lea, iar comunitatea este recunoscută oficial în anul 1730 (Eskenasy, 1986, vol. 1, p. 34) sau că pietrele funerare din cimitirul sefard nu au existat sub 1800 (în fapt cea mai veche inscripție funerară sefardă documentată în București în vechiul cimitir de pe strada Sevastopol datează din anul 1716, fotografiată și publicată în F. Damé, *Bucarest en 1906*, p. 553), preluând concluziile unei cercetări incipiente, publicate în perioada interbelică (Crews, 1935) sau concluzia că nu mai există urme arhivistice ale evreilor sefarzi din București (Moraru, 2014, p. 261). Documentele există și se află în arhive din București, dar și la Istanbul, Viena, Ierusalim sau la Paris. Cercetarea istoriei sefarzilor este o investigație dificilă, dar nu imposibilă și noile cercetări ne arată că există încă lucruri de descoperit și suntem într-un moment de relansare a acestui subiect.

„Spanioli din Orient”

Majoritatea evreilor care au părăsit Spania au fost acceptați și bine primiți în Imperiul Otoman și s-au stabilit în Grecia, Serbia, Bulgaria, Bosnia, Țările Române, dar și în țări occidentale europene în număr mai mic. Percepuți de populația autohtonă ca reprezentanți otomani, sunt puternic influențați în mentalitatea locuirii otomane, dar și vestimentar sau gastronomic, ceea ce îi face să fie percepuți și numiți ca evrei turci / *turkiskeros* (*vezi* și „Itinerariu sefard: din Imperiul Otoman în Țările Române”, în Tudorancea, Waldman, 2016, pp. 11-29), levantini sau „*spanioli din Orient*” (Taloș, 2017b, p. 14).

„*Israelii spaniolo-portugheji, cari trăesc în prezent în Muntenia, au emigrat acolo din Orient. Cei mai mulți veniră de peste Dunăre, din provinciile turcești ale Europei (din Constantinople, Adrianopole, Salonic, Vidin, Rusciuc, Silistra, Vama, Belgrad și din alte orașe*

din Bulgaria și din Serbia), unii însă își trag originea direct din adevăratul Levant (Smirna, Ierusalim, Damasc etc.). Mai toți veniră încoace în cursul secolului trecut, și mai continuă încă a veni. Căci evreii se bucură demult în Principate de o poziție mai bună, sub orice punct de privire luat. Căci în Principate se află izvoare de bogății mercantile de nimeni exploatare, și persoana și averea lor este totdeauna respectată cel puțin mai bine ca în timpii dinainte, când ele erau adevărate pašalicuri turcești” (Barasch, 1854, apud Benjamin, 2002, p. 38).

Vorbind despre mentalitatea orientală și mai ales despre spațiul musulman, aici se naște toleranța și intoleranța urbană față de evrei. Evreii spanioli asimilasera elementele maure încă din Spania, în special în arhitectură. Există chiar un model urbanistic spaniol în perioada maură pentru cartierul evreiesc, care se afla în centrul orașului și era alcătuit dintr-o stradă principală și străzile laterale. Astfel de cartiere deschise existau la Toledo, Sevilla (astăzi cartierul Santa Cruz), Cordoba, Jerez, Murcia și Barcelona. După marile expulzări din Spania și Portugalia, evreii sunt primiți în Imperiul Otoman, fiind cunoscuți sub numele de *sefarzi*, *ponentini* sau chiar *evrei turci* (sub protecție turcă). Ei erau considerați un factor economic pozitiv pentru orașe în general și cartierele lor cu locuire compactă dar nu închisă din țările musulmane.

Iuliu Barasch, primul care scrie despre evreii sefarzi la nivel european (Taloș, 2017b, p. 17) într-un studiu comparativ despre evreii din Moldova și Valahia, apărut în 1854, în limba germană, vorbește în termeni pozitivi despre mica comunitate de sefarzi din București, unde certurile apar rar, însușiri ce „le dătoresc influenței mahometanilor din Orient, între cari se semnalează cu deosebire o anumită liniște și demnitate în exteriorul lor, raritatea cu care se ivesc certele și sfelizile între dânzii [...]. Păcat că orientalismul lor mai trage după sine și alte obiceiuri și deprinderi orientale, cari îi fac să fie mai puțini păsători de a intra în cercul năzuințelor moderne și-a reformelor progresiste, chiar decât israeliții din Europa vestică în genere și cei polono-germani din Principate în parte. Dar ar însemna a cere ceva contra psihologiei dacă am voi să-și fi însușit numai tot ce-i bun din sânul orientalismului, cu care au fost în contact atâtea veacuri” (Barasch, 1854, apud Benjamin, 2002, pp. 38-39).

Mai multe despre evreii veniți din Turcia în București aflăm și dintr-un scurt interviu luat în anul 1977 de Victor Rusu fiilor rabinului Iacov-Jacques Almuly, ultimul rabin sefard din București (d. 1966): „Ladino era limba maternă și firește româna. Decât că în unele familii numărul cuvintelor de origine turcească sau grecească era mai mare decât media obișnuită, semn că înaintașii acelor familii făcuseră un popas mai lung - de una sau mai multe generații - în Salonic sau Istanbul. Erau așa-numiții *turkiskeros*, evrei proveniți din Imperiul Otoman. De obicei erau de condiție socială mai modestă, de aceea fastul și strălucirea ce domneau la Cahal Grande îi cam stînjenea [...]. De aceea poate a fost zidit Cahal Cicu, Templul cel Mic, în funcțiune și astăzi pe strada Banu Mărăcine (la momentul interviului singurul templu sefard, după incendierea Cahal Grande în pogromul din 1941 - n.n.). Enoriașii săi au fost multă vreme mai ales dintre *turkiskeros*. Aveau și un cantor vestit, David Behar Isac, adus special de la Adrianopol spre a oficia la amvon și a citi din Tora. Studiase la Istanbul cu vestitul Haim Efendi” (Rusu, 1977, p. 4).

Bucureștiul sefard

Borna principală a istoriei sefarde în București este dată de anul 1730, prin recunoașterea oficială a obștei evreilor sefarzi ca urmare a întăririi acordată de domnitorul muntean Nicolae Mavrocordat la intervenția sfetnicilor Daniel Fonseca și Menteș Bally (Alhasid, 1996, p. 568). În același an este constituită Școala de băieți a Comunității Israelitilor de rit spaniol, una dintre primele școli în București. La început, aceasta nu avea un local propriu, ulterior s-au clădit patru camere în curtea sinagogii Cahal Grande și în anul 1894 s-a construit sediul din strada Epureanu 10, mutat apoi în strada Haiducul Bujor (Siniol, 1980, pp. 39 și 69). Decalajul față de învățământul pentru fete era evident. Abia în anul 1878 este fondată Școala de fete a Comunității Israelitilor de rit spaniol „Nissim și Lea Halfon”. Piatra fundamentală a noii clădiri (fundătura Negru Vodă) este pusă la 12 mai 1891, iar clădirea este finalizată în anul 1897 (Egalitatea, 18 noiembrie 1894, p. 358; Siniol, 1980, pp. 68-70; Rotman, 1999, p. 143). În comitetul școlii erau și Estera Halfon (soția lui Solomon Halfon), Sarah H. Rizo (născută Halfon), Tamara L. Așer (soția lui Lazăr Așer), Moscu Așer și soția sa, Paloma (născută Halfon).

Abia în anul 1818, prin hrisovul dat de vodă Caragea pentru aprobarea construirii sinagogii Cahal Grande: „*locul de la mezat l-au cumpărat Gavril Cohen și Marcul Arseh Ovrei [...], vro sfântă biserică de acest loc al lor nu este și pentru aceștea jeluitorii ovrei s-au făgăduit înaintea noastră, că vor înconjura acest loc cu zid înalt*”. Sinagoga va fi construită între anii 1819 și 1820 (strada Negru Vodă 12), refăcută în anii 1853 și 1891 (arhitect Grigore Cerchez), consolidată în anul 1938 și arsă din temelii în timpul rebeliunii legionare din anul 1941. Ea rămâne până astăzi un simbol al creșterii și pierderii iremediabile a comunității sefarde (Siniol, 1979, pp. 13-14; Siniol, 1980, pp. 29, 32 și 45-47).

La început, evreii se stabileau în centrul orașului, în apropierea zonei de târg, unde își puteau exercita cu ușurință negustoria sau meșteșugurile. Aici erau principalele zone de schimb și locul de unde se vor răspândi pe toată suprafața orașului. Se vor îndrepta spre S și S-E (zona Calea Văcărești, străzile Udricani, Labirint, Pitagora etc.), apoi în zona mahalalelor Sf. Gheorghe Nou (strada Sfinților), Sf. Gheorghe Vechi (Hanul Niculescului) și spre străzile din spatele fostului Palat de Justiție.

Peretz Filip Almuly (d. 1989 – n.n.) și Menachem Max Almuly (d. 2003 – n.n.) oferă în anul 1977 alte detalii legate de zona de locuire și cum se produc unele modificări în timp.

„*Dacă luăm ca punct de plecare gârla Dâmboviței, care cu apa ei tulbure șerpuia leneșă împărțind orașul în două, putem stabili că pe linia mijlocie, printre pomi și printre turle erau hanurile cele mari. Hanul Șerban Vodă, hanul Sf. Gheorghe, hanul lui Manuc și altele, unde se adunau neguțătorii cu căruțele cu coviltir înalt, ca în tablourile lui Theodor Aman. Casele boierești erau mai aproape de malul Dâmboviței, a lui Golescu, cea a lui Filipescu ș.a. Până în secolul al XIX-lea evreii erau opriți de a locui în acele locuri, nici chiar în Calea Văcărești. De aceea s-au îngrămădit în micile ulicioare din jur: Negru Vodă, Șoimului, Sf. Ioan Nou [...]. Familiile sefarde locuiau mai cu seamă de cealaltă parte a podului care leagă actualul Bd. Mărășești, apoi pe ulițele ce urcă spre dealul Filaret. Aici își aveau locuințele*

famiile Baly, Pinto, Sason, Farchi și altele” (Rusu, 1977, p. 4). Arhitectul Mihail Caffé își aducea aminte în cartea sa de memorii de „*colonia* (mahalaua, cartierul) *spaniolă*” din zona bulevardului Mărășești, unde locuia familia Algazi, familia mamei: „*întreaga zonă de străzi dintre Șerban Vodă, Bd. Mărășești, Cuza Vodă etc. Constituia atunci un cartier dens populat de evrei spanioli (sefarzi) veniți mai ales pe vremea domniilor fanarioți dinspre Ruse (Rusciuc) [...] format cu timpul, pe malul drept al Dâmboviței între Calea Șerban Vodă (accesul dinspre Giurgiu) și Mănăstirea Radu Vodă*” (Caffé, 2016, pp. 4-5).

Urme ale unor străzi sefarde azi dispărute găsim pe harta Papazoglu, din anul 1871, *strada Spaniolă* și *strada Israelită*, chiar în inima zonei de locuire sefardă, o zonă puternic afectată de demolări. Alte străzi cu numele unor personalități sefarde au avut o existență și mai efemeră: *strada Davicion Bally*, *strada Halfon* (probabil după școala de fete Nissim și Lea Halfon) sau *strada Marmorosch-Blank* (temporar în locul străzii Doamnei).

Siempre querida y dulce España

„*Estoy con placer y siempre pronto a los ordenes del estimado representante de la siempre querida y dulce España*” (Bally, București, 1897, *apud* Fernandez, 1904, p. 149).

Întâlnirea senatorului spaniol catolic Angel Pulido Fernandez (1852-1932) în timpul unei călătorii din anul 1903 pe Dunăre cu Haim Bejarano (1846-1931), rabinul comunității sefarde din București și directorul școlii de băieți în acel moment, este foarte importantă pentru documentarea comunității și chiar inspirația pentru a scrie (așa cum o admite chiar autorul în *Prefața* din 1905, p. 6) două lucrări cunoscute și apreciate în lumea academică (*Los israelitas espanoles y el idioma castellano*, 1904 și *Espanoles sin patria y la raza sefardi*, 1905) și pentru celebra sa intervenție publică în Senatul din Madrid în favoarea acordării cetățeniei spaniole evreilor sefarzi.

Printre corespondenții din București ai senatorului spaniol se numără și personalități precum Isac David Bally (profesor și secretar al Consiliului Reprezentanților Comunității Israeliților Spanioli din București). Scrisoarea este trimisă în anul 1897 de I.D. Bally către G. Cavadia, consul al Spaniei la Ibrail (Brăila) și retrimisă senatorului A.P. Fernandez pe 23 februarie 1904, menționa că în anul 1897 erau în București 1.600 de suflete, sau cca. 320 de familii: „*Mulți sunt medici, profesori, arhitecți, ingineri, artizani, tipografi, litografi, dar foarte puțini sunt industriași. Legat de nivelul cultural, nu există nimeni care să nu fi terminat 4 clase primare și mulți frecventează licee, școli comerciale sau chiar urmează cursuri universitare. Același lucru se poate spune și pentru fete.[...]. Cu 30 de ani în urmă comercianții sefarzi foloseau limba iudeo-spaniolă [ladino] cu caractere ebraice ca limbă de corespondență între ei (la fel ca și ceilalți sefarzi). Astăzi, atât ei, cât și familiile lor, folosesc mai mult limba română. Dialectul spaniol continuă să fie vorbit în toate casele sefarde din București, deși toți, fără excepție, folosesc în mod egal și limba română. În școlile confesionale ale comunității noastre, traducerea Bibliei se face atât în iudeo-spaniolă, cât și în limba română. Evreii spanioli se bucură de o mare considerație din partea populației creștine*” (Fernandez, 1904, pp. 146-149; prezentat parțial de Siniol în *Portrete și schițe*

sefarde, pp. 95-10; publicat integral în Tudorancea, Waldman, *Personaje și povești din Bucureștiul sefard*, pp. 38-40).

Preluarea limbii locale indică și un atașament profund față de țara în care se nasc generații diferite (preluarea unor obiceiuri, cuvinte, folclor) și care devine a doua patrie. „*Poetul israelit, precursorul Renașterii literelor, cânta cu sublimă înălțare ingenuă patria, omul și pe Dumnezeu, când încă aceste concepte erau nu doar necunoscute în puritatea lor, dar chiar exprimate incomplet erau pedepsite ca blasfemii*” (Mortara, Marco, 1867, p. 49).

Va dura mult ca evreii să fie considerați cetățeni ai României (1923), comunitatea demonstrându-și patriotismul în toate războaiele țării (Războiul de Independență, campania din 1913 din Bulgaria și Primul Război Mondial). Evreii au lăsat o amprentă importantă în viața Bucureștiului, ca negustori (ei au fost primii care au practicat comerțul ambulant și engros), meșteșugari (tinichigii, muncitori în alamă, tâmplari, bijutieri), aduc noi meserii și noi mărfuri, dar și un nou mod de prezentare, raportat la ultimele noutăți din Occident.

Aportul evreilor la viața urbană a cunoscut o dezvoltare uimitoare în România interbelică. Intelectuali, antreprenori și profesioniști, evreii au avut un rol important în modernizarea societății românești. După celebrarea a două secole de existență și clădirea impozantului Palat al Comunității pe strada Negru Vodă nr. 3, mica comunitate evreiască este afectată de arderea și distrugerea completă a Cahal Grande în timpul pogromului din București din 21-23 ianuarie 1941, dar și de alte evenimente nefaste. După anul 1948, fenomenul de asimilare lingvistică este accentuat de o serie de decizii politice: în anul 1948 – sunt naționalizate cele 19 imobile ale comunității; în școlile evreiești se desființează catedra de *ivrit* (limba ebraică modernă) și se înființează cea de limba *idiș* (ignorând total limba *ladino*) (Siniol, 1980, p. 88-89), iar în anul 1949 – comunitatea israeliților de rit spaniol din București este desființată și devine Secția sefardă a Comunității evreilor din București. În timpul comunismului fostul cartier compact sefard din jurul străzii Negru Vodă dispare fizic prin demolări, dar și prin pierderea memoriei acestui spațiu odată cu dispariția foștilor locuitori sefarzi. Urmele locuirii lor, a limbii lor rămân în documente de arhivă și în corespondență.

Concluzii

Iudeo-spaniola a rămas timp de secole pentru cei dezrădăcinați „*acasă*”, dar și o legătură între cei ce vin din aceleași locuri, chiar dacă ramuri ale familiei se răspândesc în mai multe țări. Mijlocul secolului al XIX-lea poate fi considerat perioada de maximă înflorire a comunității sefarde în București, dar și o perioadă de modernizare și respectiv de asimilare accelerată prin folosirea limbilor franceză și română în corespondența privată, comercială sau ca limbă de salon. Idiomul iudeo-spaniol nu mai este activ astăzi în comunitate, dar este încă latent în cadru familiar prin folosirea unor expresii sau termeni gastronomici.

Dedicado a los últimos caballeros españoles en Bucarest que tuvo la oportunidad de conocer, el arquitecto Mihail Caffé, el traductor Radu Halfon y el pianista Dan Mizrahy.

BIBLIOGRAFIE / BIBLIOGRAPHY

Presă / Press

- Alhasid, E., 1969, „Sefarzii în lume”, în *R.C.M.*, anul 14, nr. 219, 1 decembrie 1969, p. 3.
- Alhasid, E., 1979, „Viața evreiască din Spania de dinainte de edictul din 1492”, în *R.C.M.*, anul 24, nr. 429, 15 ianuarie 1979, pp. 5-7.
- Almuly, J., 1964, „Scurt istoric al comunității israeliților de rit spaniol din București”, în *R.C.M.*, anul 9, nr. 107, august 1964, p. 2.
- Barasch, I., 1963, „Viața de familie a evreilor spanioli din București”, în *R.C.M.*, anul 8, nr. 90, februarie 1963, p. 2.
- Heinic, I., 1970, „Când s-au stabilit primii evrei sefarzi în Țările Române?”, în *R.C.M.*, anul 15, nr. 238, 1 octombrie 1970, p. 5.
- Mortara, M., 1867 „*L'amor di patria nel Giudaismo*”, în *Il Corriere Israelitico*, no. 2, 1 giugno 1867, pp. 49-50.
- Rusu, V., 1977, „O familie sefardă”, în *R.C.M.*, nr. 400, 15 octombrie 1977, p. 4.
- Savin, S., 1965, „Schimbarea portului evreilor din Țările Române”, în *R.C.M.*, anul 10, nr. 120, 15 iulie 1965, p. 7.
- Taloș, I., 2017a, „Limba prin care vorbesc cu Dumnezeu”, în *România Literară*, nr. 43-44, 6 octombrie 2017, pp. 30-31.
- Weinstock, N., Sephiha, H.V., 2002, „Idișul și iudeo - spaniola. O moștenire europeană”, în *Alteră*, anul 8, nr. 17-19, pp. 27-47.

Lucrări generale și speciale/ General and Special Works

- Alhasid, E., 1996, „Evreii sefarzi/spanioli”, în *Contribuția evreilor din România la cultură și civilizație*, Acad. Nicolae Cajal și Harty Kuller (coord.), București, Editura Hasefer.
- Benjamin, L. (ed.), 2002, *Evreii din România în texte istoriografice (Antologie)*, București, Editura Hasefer.
- Caffé, M., 2016, *Locuri, oameni, întâmplări*, București, Dune Publishing House.
- Campus, I.E., 2015, *Omul și criticul*, București, Editura Hasefer.
- Crews, C.M., 1935, *Recherches sur le judeo-espagnol dans les pays balkaniques*, Paris, Librairie E. Droz.
- Diaz-Maz, P., 2000, „Repercusión de la campaña de Ángel Pulido en la opinión pública de su época: la respuesta sefardí”, în *España y la cultura hispanica en el sureste europeo*, Athena.
- Mizrahy, D., 2005, *Așa a fost ...*, București, Editura Hasefer.
- Moraru, V.-Al., 2014, *Istoria comunităților sefarde din România de la începuturi până astăzi*, Cluj, Presa Universitară Clujeană.
- Niemirower, I.I., 1913, *Din epoca Arabo-Spaniolă. Iudaismul și evreii din Spania. Disertațiuni*, București, Institutul de Arte Grafice „Eminescu”.
- Pulido, A., 1904, *Los israelitas españoles y el idioma castellano*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra.
- Pulido, A., 1905, *Espanoles sin patria y la raza sefardí*, Madrid, E. Teodoro.
- Rotman, L., 1999, *Școala israelito-română*, București, Editura Hasefer.
- Sala, M., 1960, „Observații asupra dispariției limbilor”, în *Probleme de lingvistică generală*, vol. III, București, Editura Academiei R.P.R., pp. 107-124.
- Sala, M., 1971, *Phonetique et phonologie du Judeo-Espagnol de Bucarest*, Hague, Paris, Mouton.

- Semo, I., 1944, *Bejarano*, București, Editura Comunității Israelitilor de rit spaniol.
- Sephiha, H.V., 1973, *Le Ladino Judéo-espagnol calque. Deutéronome, versions de Constantinople (1547) et de Ferrare (1553)*, Édition, étude linguistique et lexicque, Paris, Centre de Recherches Hispaniques.
- Siniol, R., 1979, *Cahal Grande*, Ierusalim.
- Siniol, R., 1980, *Momente sefarde*, Ierusalim.
- Siniol, R., 1981, *Portrete și schițe sefarde*, Ierusalim.
- Taloș, I., 2017b, *Folclor spaniol / sefard. File de istorie culturală*, București, Editura Hasefer.
- Tudorancea (Ciuciu), A., Waldman, F., 2016, *Personaje și povești din Bucureștiul sefard*, București, Editura Noi Media Print.
- Tudorancea (Ciuciu), A., Waldman, F., 2016, *Tales and traces of the Sephardic Bucharest*, București, Editura Noi Media Print.
- Tudorancea (Ciuciu), A., Waldman, F., 2023, *Cuentos y Huellas de la Bucarest Judía*, Santiago de Chile, Circulo Israelita de Santiago y la Embajada de Rumania en Chile.
- Tudorancea, A., 2023, „Elite comerciale evreiești de pe strada Lipscani”, în *Urbanitas*, IV, București, Editura Muzeului Municipiului București, pp. 157-171.
- Waldman, F., 2024, *Halfon Saga. O poveste despre ascensiunea și declinul aristocrației sefarde din România*, București, Integral, Mustang.
- Waldman, F., Tudorancea, A., 2023, *Pe urmele lui Jacques Elias. Documente, imagini și mărturii ale unei istorii uitate*, București, Editura Academiei Române.

Resurse Web / Web resourses

Toma, C., „București, panoramă sefardă”, www.academia.com

LISTA ILUSTRĂȚIILOR / LIST OF ILLUSTRATIONS

- Figura 1. Ștampila Comitetului Școlii de băieți a Comunității Israelite de Rit Spaniol din București cu data înființării școlii, 1730 (A.C.S.I.E.R. – W.F.).
- Figure 1. Stamp of the Committee of the Boys' School of the Jewish Community of the Spanish Rite in Bucharest with the date of the school's establishment, 1730 (Archive of the Center for the Study of the History of the Jews in Romania – “Wilhelm Filderman” (A.C.S.I.E.R. – W.F.).
- Figura 2. Ștampila Comitetului Administrativ al Sinagogii Gadol (Cahal Grande) a Comunității Israelitilor de Rit Spaniol, 5651 (1891) – sinagoga reclădită în 1890 după planurile arhitectului Grigore Cherchez (A.C.S.I.E.R. – W.F.).
- Figure 2. Stamp of the Administrative Committee of the Gadol Synagogue (Cahal Grande in ladino) of the Community of Spanish Rite Israelites, 5651 (1891) – the synagogue rebuilt in 1890 according to the plans of the architect Grigore Cherchez (A.C.S.I.E.R. – W.F.).
- Figura 3. Bilet de intrare pentru locurile rezervate în Templul Israelit de Rit Spaniol (Cahal Grande) (A.C.S.I.E.R. – W.F.).
- Figure 3. Entrance ticket for reserved seats in the Spanish Rite Israelite Temple (Cahal Grande) (A.C.S.I.E.R. – W.F.).
- Figura 4. Programul serviciului religios oficiat la cununia lui Rachel S.D. Farchy cu dl. Marcu Presente, 31 martie 1913, Cahal Grande (cunoscut prin deschiderea față de concerte) (A.C.S.I.E.R. – W.F.).

Figure 4. The program of the religious service officiated at the wedding of Rachel S.D. Farchy with Mr. Marcu Presente, March 31, 1913, Cahal Grande (known for openness to concerts) (A.C.S.I.E.R. – W.F.).

Figura 5. Rica Halfon (născută Lazăr, în 1896, la Craiova), soția lui Lucien Halfon și mama lui Radu Halfon (n. 1923, București), 1913 (Arhiva Radu Halfon).

Figure 5. Rica Halfon (born Lazăr, in 1896, in Craiova), wife of Lucien Halfon and mother of Radu Halfon (born in 1923, Bucharest), 1913 (Radu Halfon Archive).

Figura 6. Lucien Halfon și sora lui, 1913 (Arhiva Radu Halfon).

Figure 6. Lucien Halfon (born in 1891, Bucharest) and his sister, 1913 (Radu Halfon Archive).

Figura 7. Sigla Comunității Israelite de Rit Spaniol din București, cu sediul în strada Negru Vodă 3, 1931 (A.C.S.I.E.R. – W.F.).

Figure 7. The logo of the Jewish Community of the Spanish Rite in Bucharest, headquartered at 3 Negru Vodă Street, 1931 (A.C.S.I.E.R. – W.F.).

Figura 8. Foto copie a unei fotografii din presă despre aniversarea bicentenarului unei comunități la sala Liedertafel, 20 decembrie 1931. Din motive financiare, legate de construirea Palatului comunității din strada Negru Vodă nr. 3, ceremonia a fost realizată în 1931, nu în 1930 (A.C.S.I.E.R. – W.F.).

Figure 8. Photo copy of a press photo about the bicentennial anniversary of a community at the Liedertafel Hall, December 20, 1931. For financial reasons, related to the construction of the Community Palace on Negru Vodă Street no. 3, the ceremony was performed in 1931, not in 1930 (A.C.S.I.E.R. – W.F.).



Figura 1. Ștampila Comitetului Școlii de băieți a Comunității Israelite de Rit Spaniol din București cu data înființării școlii, 1730 (A.C.S.I.E.R. – W.F.).



Figura 2. Ștampila Comitetului Administrativ al Sinagogii Gadol (Cahal Grande) a Comunității Israelitilor de Rit Spaniol, 5651 (1891) – sinagoga reclădită în 1890 după planurile arhitectului Grigore Cherchez (A.C.S.I.E.R. – W.F.).



Figura 3. Bilet de intrare pentru locurile rezervate în Templul Israelit de Rit Spaniol (Cahal Grande) (A.C.S.I.E.R. – W.F.).



Figura 4. Programul serviciului religios oficiat la cununia lui Rachel S.D. Farchy cu dl. Marcu Presente, 31 martie 1913, Cahal Grande (cunoscut prin deschiderea față de concerte) (A.C.S.I.E.R. – W.F.).



Figura 5. Rica Halfon (născută Lazăr, în 1896, la Craiova), soția lui Lucien Halfon și mama lui Radu Halfon (n. 1923, București), 1913 (Arhiva Radu Halfon).



Figura 6. Lucien Halfon și sora lui, 1913 (Arhiva Radu Halfon).



Figura 7. Sigla Comunității Israelite de Rit Spaniol din București, cu sediul în strada Negru Vodă 3, 1931 (A.C.S.I.E.R. – W.F.).

12

OGLINDA LUMII

Bi-centenarul unei Comunități



(Foto-Sport, 'Calea Victoriei' 60)

Duminică, 20 Decembrie s'a aniversat cu mult fast și într'un cadru sărbătoresc, două sute de ani dela înființarea Comunității Israelitilor de rit Spaniol. Cliseul nostru reprezintă un grup de membri ai acestei Comunități – în frunte cu conducătorii ei – fotografiați în sala Liedertafel, unde s'a organizat o serată intimă pentru sărbătorirea evenimentului.

Figura 8. Foto copie a unei fotografii din presă despre aniversarea bicentenarului unei comunități la sala Liedertafel, 20 decembrie 1931. Din motive financiare, legate de construirea Palatului comunității din strada Negru Vodă nr. 3, ceremonia a fost realizată în 1931, nu în 1930 (A.C.S.I.E.R. – W.F.).

ARMENII, PARTE COMPONENTĂ A ISTORIEI ORAȘULUI BUCUREȘTI

Magdalena CHITILĂ¹

Cuvinte-cheie: armeni; comunitate; istorie; oraș; negustori.

Keywords: Armenians; community; history; city; merchants.

Rezumat: Armenii au pornit integrarea în istoria orașului București cu multe secole în urmă. Alături de români, păstrând și propriile valori au locuit și și-au continuat propria identitate inserată ca parte componentă a orașului. Documentele mărturisesc despre ei în confruntări istorice și în toate domeniile aferente vieții. Breasla armenilor, ulița armenească, mahalaua, biserica armenească, hanuri ce au fost proprietăți ale armenilor, importanți negustori, implicare politică, concurență cu alte comunități și competitivitate în spațiul locuit sunt doar o parte a istoricului lor în acest spațiu. Articolul se va baza pe documente istorice legate de istoricul armenilor în general și integrarea acestora în spațiul bucureștean, alături de menționarea importantelor amprente lăsate de comunitatea armenească în București.

Abstract: The Armenians began integrating into the history of Bucharest many centuries ago. Alongside Romanians, while preserving their own values, they lived in and maintained a distinct identity as an integral component of the city. Historical documents attest to their involvement in significant conflicts and their contributions across all aspects of urban life. Elements such as the Armenian guild, the Armenian street, the neighborhood, the Armenian church, inns that were formerly Armenian properties, prominent merchants, political engagement, competition with other communities, and the overall competitive presence in the urban space represent only a part of their historical footprint. This article will rely on historical documents concerning the general history of Armenians and their integration into the Bucharest area, while also highlighting the important imprints left by the Armenian community in the city.

Comunitatea armenilor din România continuă și în prezent să fie parte integrantă în istoria acestui spațiu într-o conviețuire „de aproape un mileniu”, după cum afirma savantul armean Hagop Djololian cunoscut cu pseudonimul *Siruni* în cartea sa intitulată *Biserica Armeană pe Pământ Românesc*. Istoriografia armenilor se configurează în spațiul românesc pe baza izvoarelor istorice destul de diverse ce cuprind documente, diferite inscripții, relicve istorice, pietre de mormânt și alte repere, ce aduc lumină asupra complexității vieții armenilor în acest spațiu și asupra fluxului și a densității variabile

1. Muzeul Municipiului București, email: magdalena.dorojan@gmail.com

întâlnită în funcție de evenimentele politice ale Europei derulate în cursul istoriei, dar și de schimbarea căilor economice de tranzitare ce vor influența „dezvoltarea sau diminuarea comunităților armenie” (Siruni, 2012, p. 12), cunoscută fiind latura prioritară de dezvoltare a acestora în domeniul comercial. Buni negustori porniți în caravane, pribegi, refugiați, continuând tradițiile și intersectându-se cu alte popoare în spațiul cărora s-au stabilit „începând din vremuri străvechi” (Siruni, 2012, p. 21), armenii au reușit să-și păstreze comunitatea și au creat legături strânse și consolidate în timp cu populațiile spațiului unde au locuit sau locuiesc în continuare. În locurile unde s-au așezat și care au devenit „cămin” și-au construit încă de la început biserică și școală, clădind astfel o comunitate și generații ce vor îmbrățișa diferite domenii de activitate pornind de la buni meșteșugari și negustori.

Într-o foarte scurtă prezentare istoria armenilor cuprinde următoarele etape. În secolele VI-V î. Hr. Primul Stat Armean era deja menționat în inscripțiile persane, pentru ca în secolul I î. Hr., Armenia să devină o putere regională. Întrați sub amenințarea Imperiului Roman, o mare parte a teritoriul Armeniei a ajuns în cele din urmă provincie Romană în timpul lui Dioclețian (184-305). Vor adopta creștinismul în anul 301. Istoria statului antic armean se va încheia în secolul al IV-lea, când a fost împărțit între bizantini și perși. Vor apărea mai multe Regate Armene, însă invaziile mongole și turcice le vor stopa evoluția. În secolele XI-XIV este menționată existența unui stat armean. Otomanii însă vor opri evoluția acestuia și vor stăpâni Armenia în secolele XIV-XVIII, până în anul 1920, când Armenia va intra sub dominație sovietică. În anul 1990, destrămarea Imperiului Sovietic va duce și la recunoașterea independenței Armeniei. Situația politică, problemele economice și trecerile prin etape de stăpânire diferită au dus la migrația acestui popor în diferite părți ale lumii. Un popor pribeg ce a pornit în căutarea unor locuri mai bune. Deplasarea acestora după ce puterea politică și rolul social al acestora a fost pierdut, a fost inițial spre Orientul Apropiat, Africa de Nord, Asia de Sud-Est, apoi și în Europa și America în perioade istorice diferite.

În spațiul teritoriului nostru armenii au venit în două etape. Într-o primă etapă ei s-au așezat în zona Moldovei. Erau negustori agricultori, buni meșteri și curând vor deține moșii și vor interveni cu ajutor pentru domnii pământeni. Data venirii în zona Moldovei este înregistrată în jurul anului 1200. „*Primii refugiați [...] erau aristocrați armeni, cari au adus cu ei moravuri, obiceiuri și datini, dar și o cultură armenescă, ei fiind cei mai geloși păstrători ai tradițiilor armenesti în cursul veacurilor. Aceștia sunt Armenii, cari au format baza coloniilor de la Cetatea Albă, Suceava, Siret, Botoșani, Galați, Vaslui, Iași, Bârlad, Roman, Focșani. Se pare că ei s-au stabilit mai întâiu la Suceava și Siret, de unde au pătruns până la Botoșani, Iași și celelalte localități. Armenii din Moldova au venit direct de la Ani, pe drumul comercial și nu în mod secundar din Polonia (afară de cei veniți pe timpul lui Alexandru cel Bun și Ștefan cel Mare)*” (Bănățeanu, 1938, p. 18). Imigrările armenilor în spațiul românesc sunt formate din valuri mari forțate de propria istorie, dar la acestea se pot adăuga și câteva invitații adresate acestora de către unii domnitori ai țării, în general în scopuri economice. „*Încă înainte de căderea Caffei, Alexandru cel*

Bun văzând prosperitatea economică a orașelor polone, în care Armenii erau mai numeroși decât în orașele moldovene, chiamă în a«nub» 1407 negustori armeni din Polonia, oferindu-le diferite scutiri de impozite, dacă se vor stabili la Suceava, Siret și Cernuți. Atunci său stabilit la Suceava 700 de familii armene, cari în curând i-au dat orașului și o mai mare importanță economică” (Bănățeanu, 1938, p. 18).

O parte din comunitățile armene din zona Moldovei vor forma un nucleu ce va trece în Transilvania. La acestea se adaugă și „*Cucerirea Cameniței de către turci în 1672 (care a fost) un moment crucial pentru comunitățile armene din Europa Occidentală*” (Siruni, 2012, p. 63) ce a determinat alungarea acestora în Transilvania, loc unde vor forma o nouă colonie sub protecția domnitorilor maghiari și apoi a împăraților austrieci. Mare parte din comunitatea armeană plecată în Transilvania se va întoarce după o perioadă de timp înapoi în Moldova.

Cea de a doua etapă a emigrării armene se înregistrează pe teritoriul Țării Românești, însă comunitatea armenească de aici nu are legătură cu caravanele care s-au oprit în Polonia și Moldova în secolul al XIV-lea pentru a crea comunități în acel spațiu. Valahia nu era necunoscută armenilor, drumurile comerciale cunoscute de aceștia treceau prin Țara Românească și urmele lor au început să fie amintite.

Începând cu secolul al XV-lea armenii încep să fie menționați în Muntenia, dar nu se știe dacă formau un nucleu bine structurat, însă apar de cele mai multe ori în documente alături de domnitori. „*De pildă în vremea domnitorului Mihai I al Munteniei (1418-1420) este menționat un anume armean Hacob, care a avut rol de sol din partea domnitorului în încercarea de apărare a mocanilor din Hălchiu (jud. Brașov) împotriva sașilor*” (Siruni, 2012, p. 59). În timpul urmașilor acestui domnitor, Radu II și Dan II, este menționat Sahac, alături de un Radu, fiu a lui Sahac, „*printre acei boieri care, la 17 mai 1421, au semnat tratatul de ajutorare reciprocă cu brașovenii, încheiat de Radu II. Același nume este regăsit într-un înscris, adresat de Dan II, la 10 noiembrie 1424, regelui Ungariei, în care domnitorul român îi mulțumește pentru permisiunea dată de a introduce bani în țara sa. Neamul lui Sahac, în persoana fiului său Radu, precum și al copiilor acestuia, Sahac și Cazan, continuă să apară în rândul boierilor țării, ultimul – cu titlul de Stolnic în 1431 și în 1451, iar mai târziu, cu cel de Logofăt. După părerea autorilor români, numele de Sahac nu poate să aparțină decât unui armean*”. (Florescu, 1943, vol. I, p. 138).

O perioadă de timp documentele nu mai amintesc fapte ale boierilor armeni în Muntenia, însă odată cu mutarea scaunului domnesc de la Târgoviste la București (la jumătatea secolului al XV-lea) începe să se creeze un „*nucleu armenesc*” în noua capitală fără a „*umbri*” Târgoviștea, dar deschizând noi drumuri de comerț. „*Este momentul în care armenii încep deja să aibă cartierele lor*” (Siruni, 2012, p. 59).

În timpul domnitorului Mihai Viteazul (1593-1601) întâlnim un armean „*deosebit*” aflat „*în slujba statului*”, respectiv pe Petru Grigorovici amintit cu porecla de „*Armeanul*”, numit și Armen Peter, care a fost „*dregător diplomatic al domnitorului*”. Pictor ca ocupație, cunoscător a mai multor limbi, acesta a cucerit repede simpatia voievodului Mihai

Viteazul și, începând din anul 1599, i s-au încredințat diferite misiuni diplomatice, mai ales, pe lângă împăratul Sfântului Imperiu Roman, Rudolf II (1576-1612). Grigorovici l-a sprijinit pe Mihai Viteazul și în probleme militare, participând și împotriva campaniei lui Sinan Pașa peste Dunăre. „Grigorovici a devenit celebru și prin activitatea sa literară. El este autorul jurnalului lui Mihai Viteazul, care până azi folosește ca o sursă prețioasă pentru viața și activitatea marelui domnitor român” (Istoria României, vol. II, 1962, p. 1025).

Conform istoricilor armeni, „adevăratele comunități armenie în această regiune trebuie consemnate de la începutul secolului al XVII-lea, când evenimentele din Turcia, au alungat mase compacte de armeni. În acest secol s-au produs trei catastrofe care au transformat populația armeană din Asia Mică în probeagă” (Siruni, 2012, pp. 60-61). În rândul acestor catastrofe se menționează: Incursiunile gealaliilor, care au început în anul 1596 și care au durat zeci de ani „provocând groază și teroare în țară, dezrădăcinând mase compacte din căminele lor, apoi invazia șahului persan Abbas asupra Turciei, care a început în 1603 și vreme de doi ani a ținut țara în teroare, precum și foametea cumplită care a urmat acestor catastrofe în 1606 și a durat patru ani, pustiind pentru a treia oară Asia Mică, alungând mulțimi terorizate spre Apus, spre porțile Constantinopolului și dincolo de ele” (Siruni, 2012, p. 61).

Pentru a sublinia încă o dată situația acelor ani cronicile armenesti notează evenimentele astfel: „Arakel Davrijeți, istoricul contemporan, când amintește despre teroarea provocată de Șah Abbas, spune, de pildă: «Deci, atât din această pricină, cât și din cauza foametei aspre, descrise mai înainte, și a gealaliilor, întreg neamul armenilor a pornit pe drumul emigrării, risipindu-se în întreaga lume, în Cipru, Constantinopol și în acele orașe, care sunt prinprejur – în Rumelia, Moldova, Țara Leșească, insula Caffă, și pe malurile Pontului»” (Siruni, 2012, p. 61). Un alt contemporan Grigor Daranagheți „care s-a alăturat el însuși mulțimilor terorizate, scrie că, în zilele opresiunii gealaliilor «nicăieri nu era pace, în afară de Constantinopol și în lumea tracilor, care se chema Rumeli, din cauza aceasta armenii și turcii aflători în aceste locuri s-au risipit până la Belgrad, până în lumea moldovenilor și mai departe»” (Siruni, 2012, p. 61). Tot Grigor Daranagheții relatează că „atunci când a fost din nou foamete, unii au venit la Stambul, alții în Tracia, care se cheamă Rumelia și trecând prin Varna s-au dus până la Moldova și în Țara Leșească” (Siruni, 2012, p. 62).

Aceste noi mulțimi armenie emigrante venite din Asia Mică aveau să creeze mase compacte în diferite orașe din Bulgaria și în „Țara Vlahilor”. Aici ele se suprapun peste frații lor refugiați și astfel se transformă în comunitate sau comunități. Este și cazul orașului București, care, în trecut primise rânduri de refugiați armeni ce s-au așezat imediat în apropierea Târgului de Afară. Priviți pentru început suspect de către români, acești refugiați călători veneau cu propriile obiceiuri, aveau experiența pribegiei și cunoștințe acumulate în urma situațiilor petrecute și o capacitate de adaptare destul de mare. Încep să-și clădească cămine, sunt pregătiți în meșteșuguri diferite ce cuprind și corespund nevoilor lor sociale, dar și ale populației din rândul căreia vor face parte, încep să-și construiască școli și biserici. Spațiul ocupat în oraș de către aceștia se mărește, încep să fie cunoscuți, mirosul mirosurilor lor necunoscute locuitorilor români mai deranjează,

dar comunitatea lor începe să prindă contur. Peste aceste aspecte se suprapun masele compacte precizate mai sus și astfel se crează un „nucleu” puternic armean în București, dar și în alte orașe ale țării. *„Când Evliya Celebi trecea prin București în 1665, armenii erau luați în evidență. Călătorul turc spune că românii au un comportament cordial față de armeni”* (Siruni, 2012, p. 63). Puțin mai târziu comunitatea de armeni din București se dezvoltă și se transformă atât de mult încât avea legături cu colonii îndepărtate *„precum cele din Camenița”* (Siruni, 2012, p. 63). Bucureștiul a continuat să primească armeni de la Constantinopol și din alte regiuni ale Turciei, iar numărul acestora a crescut constant. Documentele amintesc ca exemplu *„de câțiva cioplitori în piatră, pe care domnitorul Constantin Brâncoveanu i-a invitat în 1694 de la Constantinopol, pentru a-i construi o baie”* (Aricescu, 1873, p. 38).

Secolul al XVIII-lea aduce relații economice prospere între cele două maluri ale Dunării și acesta este *„motivul pentru care Bucureștiul a primit neîncetat noi elemente din orașele cu mulți armeni ale Bulgariei [...] căpătând un nou profil”* (Siruni, 2012, p. 64). Este momentul în care Bucureștiul se leagă prin populația armeană mai mult de malul opus al Dunării decât cu populația armeană ce se afla în orașele Moldovei. O populație armeană (din Moldova) ce nu reușea să se pună de acord și de care îi deosebea chiar și dialectul, ei provenind în aceste două spații românești din etape diferite de migrare, și chiar dacă secolele treceau nu reușeau să lege prea multe relații de familie și nici să-și pună în acord tradițiile. Această situație prelungindu-se și în secolul al XIX-lea. Revenind la secolul al XVIII-lea și la legăturile armenilor din București cu armenii de pe malul opus al Dunării se poate menționa că *„Această legătură, creată cu coloniile armenie din Bulgaria schimbă Bucureștiul și în privința moravurilor sale, subliniază influența orientală în modul de viață [...]”. Legăturile de familie [...] devin mai frecvente pe ambele maluri ale Dunării și viața comunitară păstrează contactul cu ambele părți. Mai mult: Armenii de pe malurile Dunării preferă, să devină moșieri aici. Manuc Bey (Emanuel Mirzaian) bogatul armean din Rusciuc (Ruse), nemutat încă definitiv la București, avea deja imobile și moșii dincoace de Dunăre, fără a mai aminti de legăturile sale comerciale cu această parte și de participarea sa la viața comunitară din București. Mulți armeni din Rusciuc, adeseori cu întreaga familie și cu cuscii, treceau dincoace, instalându-se nu numai în capitala Munteniei, ci răspândindu-se dincolo de Milcov. În felul acesta Iașul primea altoi de la comunitățile armenie din Bulgaria”* (Siruni 2012, p. 64). În timpul războiului ruso-turc (1806-1812) au venit din Rusciuc și din împrejurimi un mare număr de armeni care se vor instala în București, contribuind la sporirea comunității și coloniei armenie de aici. Faimosul Manuc - Bei sau Manuc Mirzaean se stabilea definitiv la București, unde va prelua *„treburile comunității armenie începând de la Biserica Armeană până la Școala Armeană”* (Siruni, 2012, p. 65). Manuc Bei cunoscutul negustor și diplomat armean va rămâne în memoria orașului București prin cunoscutul han - Manuc - Bei existent și astăzi în spațiul Bucureștiului (Fig. 1). Cu numele său străbate importante evenimente istorice, trece prin legende, este pe rând sftenic, om de încredere etc., este acuzat de trădare și de spionaj, dar se impune

în viața orașului ce îl alege ca loc de oprire, „Manuc Mirzaean se impunea nu doar prin bogăția sa, ci și prin înfățișare, minte și suflet rar întâlnit. Înalt, frumos, cu o frunte mare, ochi negri scânteietori, era energic, ager, fin, amabil, dar și îndrăzneț. Avea darul vorbirii și al prevederii. Nefericirea lui venea numai dintr-o boală, de care suferea soția sa. Din acest motiv, Manuc se purta cu toți cu o bunătate și mai mare, ajuta pe cei nevoiași, descurca pe toți din nenorocire și, înainte de toate, se ruga lui Dumnezeu. Slava numelui lui Manuc se răspândea departe de orașul său natal” (Bezviconi, 2011, pp. 9-10).

Hanul lui Manuc rămâne și în prezent una dintre cele mai reprezentative clădiri aparținătoare acestui gen din București. Respectând structura timpului avea și are o curte interioară spațioasă, de formă aproape circulară, cu vedere a „odăilor” spre această curte (mult mai târziu și în cadrul altor tipuri de clădiri apar ferestre spre stradă). Odăile erau închiriate cu ziua, cu luna sau cu anul, așa cum era pentru majoritatea hanurilor bucureștene, seara se închideau porțile și se ferecau. Existau ateliere meșteșugărești ce se desfășurau aici, mici activități necesare hanului și locuri de preparare a hranei, în rest „Chervane de măruri, diligente, oaspeți, călători sau pietoni aglomerau curtea interioară. Hanul avea mai multe pivnițe adânci pentru depozitarea mărfurilor. La parter erau grajduri pentru cai și remize pentru căruțe. La etaj camerele pentru oaspeți. Un cerdac – galerie, mărginit de coloane de lemn, unite prin arcade trilobate, dădea ocol atât parterului, cât și etajului. În timpul războiului ruso-turc din 1806-1812, Manuc Bei, care a adus apreciable servicii ambelor părți beligerante, a pus la dispoziția celor ce duceau tratative pentru încheierea păcii, încăperile frumosului han” (Bezviconi, 2011, p. 79).

În ceea ce privesc datele statistice referitoare la populația armeană se pot face următoarele mențiuni pe baza documentelor. La începutul secolului al XIX-lea, armenii „erau mulți”. În anul 1808 erau 120 de case de armeni. O statistică oficială din anul 1817 numără 267 oameni de afaceri în București. Un recensământ oficial din anul 1831 arată 414 armeni în trei cartiere principale, locuite de armeni – Popa Soare, Mântuleasa sau Olari. În anul 1860 existau în Capitală 523 armeni. În cadrul recensământului din anul 1930 s-au numărat 15.444 de armeni în toată țara, dintre care 4.761 locuiau numai în București. După cel de-Al Doilea Război Mondial, o mare parte a armenilor a emigrat spre alte țări, în special spre Statele Unite ale Americii. În prezent comunitatea armeană este destul de mică în țară și în București. Acest fapt este datorat emigrării constante întâlnită în România după anii '90.

Legat de lăcașurile de cult ale armenilor din București a existat ipoteza conform căreia Biserica Bărăția existentă și astăzi în Capitală ar fi fost biserică armenească. Istoricii armeni au încadrat însă acest „adevăr” la categoria mister sau legendă, neexistând dovezi care să atribuie această biserică armenilor. Există câteva plăci funerare ce aparțin armenilor, dar acestea nu pot contura în jurul lor existența aici a unui lăcaș armean. La fel cum nici câteva nume de armeni aflați în slujba Bisericii Bărăția nu pot atesta faptul că această biserică a aparținut comunității lor.

Primele lăcașuri de cult ale armenilor în București ar fi fost ridicate pe la 1581-1629 și ar fi dăinuit până la anul 1685. Iar Mihai Racoviță le dă voie armenilor să ridice biserică din piatră, biserică care se va construi în anul 1843 pe locul celei existente în prezent pe Bulevardul Carol I. Această biserică trece printr-un incendiu în anul 1781 și va fi refăcută în vremea lui Alexandru Ipsilanti.

Biserica armenescă actuală (Fig. 2 și 3) aflată pe Bulevardul Carol I a fost construită în perioada 24 iunie 1911-6 decembrie 1915 și are ca arhitecți pe Dimitrie Maimarolu și Grigore C. Cerchez, având ca model *Catedrala Vagharsapat-Ečmiadzin* din Armenia. Biserica are un plan bazilical trinavat, combinat cu o cruce greacă închisă. Interiorul spațios (Fig. 4-6) poartă pe pereți tablouri independente de dimensiuni mari ce redau chipuri de sfinți (Fig. 7) în amintirea perioadei de pribegie, când icoanele erau luate în caravane și purtate spre locurile unde se stabileau. Astfel, picturile pe pereții bisericii sunt puține tocmai pentru a rememora momentele vulnerabile ale migrațiilor poporului armean. Tot în interiorul bisericii, dar și în spațiul de la intrare, la fel ca și pe pereții exteriori lăcașul poartă o serie de plăci comemorative în limbile armeană și română. Se remarcă o placă comemorativă ce amintește de eroi armeni din Primul Război Mondial. O astfel de placă comemorativă și un monument este întâlnit în cadrul Cimitirului armenesc aflat și el în spațiul bucureștean.

Spațioasa curte cuprinde alături de biserică și Reședința Episcopală, Biblioteca și Muzeul Comunității armenesti, Casă de Cultură și Sediul Uniunii Armenilor din România. În același loc se află și o școală armenescă pentru cei ce doresc să învețe limba armeană, dar numărul elevilor este mult diminuat în raport cu trecutul.

Cunoscutul istoric H.Dj. Siruni preciza ca va exista viață a armenilor până când și ultima flacără va pâlpâi. Lăsând în urmă această emoție și trecând la un alt tip de emoție comunitatea armenilor din România actuală este perfect integrată și această integrare este constatată cu mult timp în istoria acestui spațiu. „*Armenii par a fi primii sosiți în spațiul românesc – sunt atestați în 1421 la Cetatea Albă. În București, ei alcătuiesc o comunitate importantă prin număr și forță economică [...]. Cea mai veche atestare documentară privitoare la armeni în București datează de la 1649: textul menționează un loc de prăvălie și de casă care fusese cu un veac mai devreme în posesia jupîniței Stanca Elezian*” (Majuru, 2003, p. 138).

În București armenii au construit o comunitate etnică numeroasă și bine încheagată. În secolul al XVII-lea, Mahalaua armenescă se afla deja constituită în afara orașului. Exista Ulița armenescă devenită mai târziu Strada Armenescă (Fig. 8, 9 și 10), apoi cartierul Armenesc. Istoria acestui spațiu a trecut la fel apoi și asupra românilor și armenilor, au cunoscut împreună perioada comunistă și ce a urmat după. În prezent numărul armenilor locuitori în România s-a diminuat. Se remarcă aceeași preponderență a locuirii acestora în spațiul urban.

Pe unde au trecut însă și au locuit armenii au lăsat în urmă un patrimoniu cultural – biserici, mănăstiri, cimitire, școli și alte dovezi istorice.

BIBLIOGRAFIE / BIBLIOGRAPHY

Izvoare / Sources

***, 1962, *Istoria Românilor*, vol. II, București, Editura Academiei R.P.R., 1962.

Lucrări generale și speciale/ General and Special Works

Aricescu, C.D., 1873, *Condica de venituri și cheltuieli a Visteriei*, București, f.e.

Bănățeanu, V., 1938, *Armenii în Istoria și în Viața Românească*, București, Editura Tipo Lito ȚĂRANU & Co S.A.

Bezviconi, Gh., 2011, *Manuc – Bei*, București, Editura Zamca.

Boré, E., 1880, *Armenia sau Istoria și Descrierea – Religiei, Moravurilor etc.*, f.l., Tipografia TH. Balassan.

Florescu, G.D., 1943, *Divanele Domnești din Țara Românească (1389-1495)*, vol. I, București, Monitorul Oficiilor și Imprimeriile Statului. Imprimeria Națională.

Majuru, A., 2003, *Bucureștiul Mahalalelor sau periferia ca mod de existență*, București, Editura Compania.

Martikyan, H., 2012, *Biserica Apostolică Ortodoxă Armeană*, București, Editura Zamca.

Rădulescu, M., 1983, *Civilizația Armenilor*, București, Editura Sport-Turism.

Siruni, H.Dj., 1941, „Cronica Armenilor din România”, partea IX - 1575-1600, București, Tipografia „Carpați” P. Bărbulescu, (extras din A.N.I.).

Siruni, H.Dj., 2012, *Biserica Armeană pe Pământ Românesc*, București, Editura Zamca.

LISTA ILUSTRAȚIILOR / LIST OF ILLUSTRATIONS

Figura 1. Hanul lui Manuc-Bei, tablou ulei/carton, autor Cretzoiu, copie după M. Bouquet (MMB, Colecția Artă Plastică, nr. 11.251).

Figure 1. Hanul lui Manuc-Bei, oil on cardboard painting, by Cretzoiu, copy after M. Bouquet (MMB, Plastic Art Collection, no. 11.251).

Figura 2. Biserica Armeană din București aflată în proces de restaurare, noiembrie 2024 (Foto de Magdalena Chitilă).

Figure 2. The Armenian Church in Bucharest, undergoing restoration, November 2024 (Photo by Magdalena Chitilă).

Figura 3. Intrarea în Biserica Armeană din București, noiembrie 2024 (Foto de Magdalena Chitilă).

Figure 3. The Entrance to the Armenian Church in Bucharest, November 2024 (Photo by Magdalena Chitilă).

Figurile 4-6. Imagini din interiorul Bisericii Armeană din București, noiembrie 2024 (Foto de Magdalena Chitilă).

Figures 4-6. Images from the interior of the Armenian Church in Bucharest, November 2024 (Photo by Magdalena Chitilă).

Figura 7. Icoană din interiorul Bisericii Armeană, București, noiembrie 2024 (Foto de Magdalena Chitilă).

Figure 7. An Icon from the interior of the Armenian Church, Bucharest, November 2024 (Photo by Magdalena Chitilă).

Figurile 8-10. Imagini cu Strada Armeană în București în anul 2024 (Foto de Magdalena Chitilă).

Figures 8-10. Images of Armenian Street in Bucharest 2024 (Photo by Magdalena Chitilă).



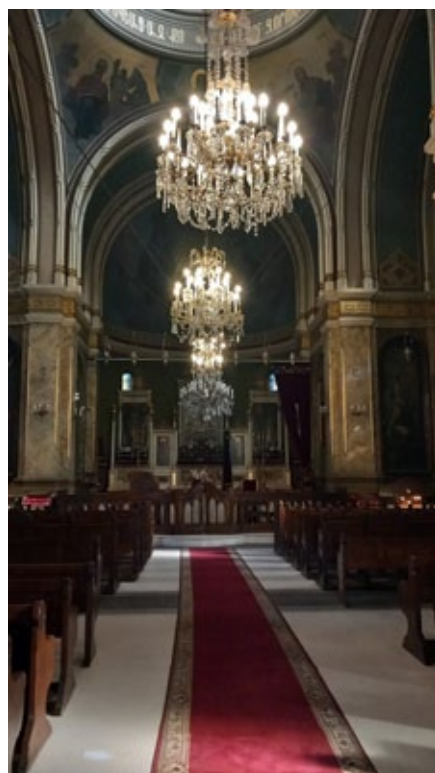
Figura 1. Hanul lui Manuc-Bei, tablou ulei/carton, autor Cretzoiu, copie după M. Bouquet (MMB, Colecția *Artă Plastică*, nr. 11.251).



Figura 2. Biserica Armenească din București aflată în proces de restaurare, noiembrie 2024 (Foto de Magdalena Chitulă).



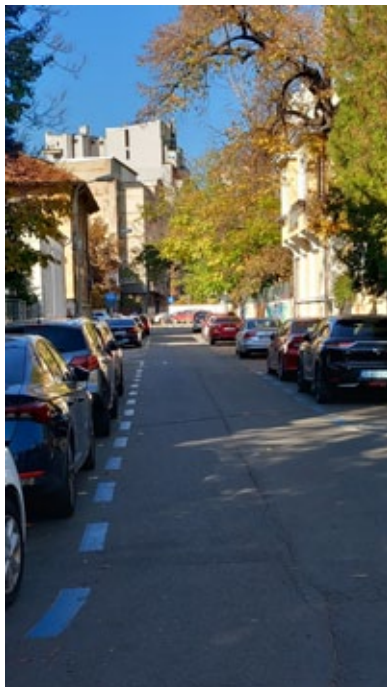
Figura 3. Intrarea în Biserica Armenească din București, noiembrie 2024 (Foto de Magdalena Chitulă).



Figurile 4-6. Imagini din interiorul Bisericii Armenești din București, noiembrie 2024 (Foto de Magdalena Chitilă).



Figura 7. Icoană din interiorul Bisericii Armenești, București, noiembrie 2024 (Foto de Magdalena Chitilă)



Figurile 8-10. Imagini cu Strada Armenească în București în anul 2024
(Foto de Magdalena Chitilă).



FENOMENUL MIGRAȚIEI ÎN COMUNITĂȚILE CATOLICE DE BULGARI PAVLICHIEI: FONDAREA SATULUI CIOPLEA (SEC. XIX)

Marius OANȚĂ¹

Cuvinte-cheie: bulgari; catolici; Cioplea; migrație; pavlichieni.

Schlüsselworte: Bulgaren; Katholiken; Cioplea (Tschoplea); Migration; Paulichianer.

Rezumat: Pe parcursul secolelor XVIII-XIX se constată exoduri succesive, dinspre Bulgaria către Valahia, ale populațiilor aflate sub autoritate otomană. Migrația bulgarilor catolici a determinat, pe fondul declinului puterii centralizate în Imperiul Otoman și creșterii influenței kârjalilor, constituirea unei reședințe episcopale de rit latin în satul Cioplea – aflat la marginea Bucureștilor, astăzi integrat cartierului Dristor al Capitalei –, precum și coagularea progresivă a unei părți însemnate din rândurile acestei minorități confesionale și etnice din Bulgaria septentrională în Valahia. Călugării din congregația misionarilor pasioniști văd năruită „cetatea catolică din Balcani”, reprezentată de cele câteva sate dispersate pe un teritoriu vast, la sud de Dunăre. În atare condiții, urmașii pavlichienilor convertiți, începând cu secolul XVII, la Biserica apuseană, sunt nevoiți să caute refugiu, prin mijlocirea episcopului Francesco Ferreri, în Vicariatul Apostolic al Valahiei, pe care prelatul menționat îl avea în administrare.

Zusammenfassung: Im XVIII. und XIX. Jahrhundert kam es zu mehreren Exodus der unter osmanischer Herrschaft stehenden Bevölkerung aus Bulgarien in die Walachei. Die Abwanderung bulgarischer Katholiken vor dem Hintergrund des Niedergangs der Zentralgewalt im Osmanischen Reich und des wachsenden Einflusses des Kharjal führte zur Errichtung einer bischöflichen Residenz lateinischen Ritus im Dorf Cioplea - am Stadtrand von Bukarest, heute Teil des Hauptstadtviertels Dristor - und zum allmählichen Zusammenwachsen eines bedeutenden Teils der Reihen dieser konfessionellen und ethnischen Minderheit aus Nordbulgarien in der Walachei. Die Mönche der Missionskongregation der Passionisten sahen die „katholische Festung auf dem Balkan“, die aus einigen Dörfern bestand, die über ein riesiges Gebiet südlich der Donau verstreut waren, zerbröckeln. Unter diesen Umständen mussten die Nachkommen der Paulichianer, die im 17. Jahrhundert zur westlichen Kirche übergetreten waren, auf die Fürsprache von Bischof Francesco Ferreri hin Zuflucht im Apostolischen Vikariat der Walachei suchen, das der Bischof verwaltet hatte.

1. Cercetător independent, e-mail: mariusu1981@gmail.com.

Quia si hi tacuerint, lapides clamabunt / Dacă ei vor tăcea, pietrele vor vorbi (Luca 19: 40)

La începutul secolului XX au apărut, cu largul concurs al unor renumiți savanți români și străini, o serie de colecții de documente care tratau comunitățile pavlichiene din Balcani. În anul 1901, Nicolae Iorga publica, la Editura Ministerului de Instrucție din București, culegerea intitulată *Studii și documente cu privire la Istoria Românilor*, în două volume, colaționând actele prezente în arhiva arhiepiscopiei de București, cu indicațiile proprii autorului, pe baza informațiilor culese de marele istoric român. În arealul de la sud de Dunăre au fost publicate, sub semnătura lui Lyubomir Miletich, alte două volume destinate istoriei pavlichianismului, conținând acte importante de arhivă, puțin cunoscute în mediul științific românesc. Primul dintre acestea este editat în anul 1903, denumit sugestiv *Nashite pavlikyani / Pavlichienii noștri*, reflectă evoluția comunităților catolice și a vieții religioase a credincioșilor din Bulgaria otomană și Țara Românească; cel de al doilea tom, *Nouveaux documents sur l'histoire des bulgares-pauliciens*, tipărit un an mai târziu, în completarea primului, reprezintă o contribuție esențială pentru istoria credinței apusene din spațiul deja menționat și poartă amprenta preoților străini care și-au desfășurat activitatea în cele două vicariate apostolice.

Cercetarea noastră se fundamentează pe mărturiile memorialistice prezente în cronicile misionarilor catolici, dar și pe scrierile elaborate de către alți clerici creștini; primii activând în Bulgaria și Valahia, și care, invariabil, îi păstoresc pe bulgarii aflați în peregrinare prin teritoriile de la sud și nord de Dunăre, secunzii sunt martori ai timpului ce relatează despre bulgarii catolici. Victor Papacostea remarca, adiacent zbaterilor coloniștilor, faptul că monseniorului „Ferreri i-a fost dat să vadă tocmai în zilele păstoriei lui, împrăștierea satelor nicopolitane și sfărâmarea «cetății catolice din Balcani», unde el însuși își petrecuse 22 ani, dintr-o viață de impresionantă renunțare” (Papacostea, 1939-1940, p. 396). Pe cale de consecință, prin prisma refugiei populației catolice, precum și ca urmare a părăsirii conventului catolic franciscan observant al *Bărăției* din București de către titularul jurisdicției canonice, episcopul Francesco Ferreri, Cioplea devine reședință episcopală pentru cele trei vicariate arondate din punct de vedere instituțional Diecezei de Nicopole, respectiv al Bulgariei, Serbiei și Valahiei. Din satul omonim, aflat la periferia Capitalei Țării Românești, episcopii catolici de rit latin administrează canonic toate cele trei provincii amintite, astfel se explică materia analizată (SANIC, Fond *Microfilme Vatican*, rola 65, cadrul 313). Chiar dacă ar putea părea constituită artificial și voit exagerată, în ochii cititorului de astăzi, exprimarea misionarilor reflectă o stare de fapt, pe care trebuie să o percepem exclusiv în lumina evenimentelor respective, în acord cu epoca tratată, nu în baza cunoașterii proprii a realităților trăite de către omul contemporan. Totodată, nu trebuie să ne mire aspectul că, preoții vremii nu dețin mijloacele sau pregătirea necesară observării situației generale întâlnite în teritoriu – sub aspect calitativ și cantitativ – nici că nu reușesc să examineze riguros, după o metodologie consacrată, în epistolele lor, faptele trecutului, ci le creează conlocuitorilor imagini la îndemână, în special din tradiția evanghelică. Astfel,

deseori întâlnim comparații cu „*ținutul biblic al lui Canaan*” (Örmösy, 1844, p. 73), descris drept un pământ al făgăduinței, respectiv „*robia lui Babilon*” (Miletich, 1903, p. 329), ca un purgatoriu al existenței efemere a omului; stare de pace sau, dimpotrivă, de angoasă, la care catolicii bulgari sunt părtași. Misionarii își descriu activitatea de vestire a cuvântului lui Dumnezeu, printre turcii musulmani și ortodocșii tradiționaliști din Bulgaria, asemănând munca proprie pe tărâm spiritual cu cea a unor „*miei în mijlocul lupilor*” (Miletich, 1903, p. 327). Acest mod de redare *ad litteram* a unui pasaj biblic ori a unei sintagme din Noul sau Vechiul Testament reprezintă în sine o constantă, nu doar dacă ne raportăm la scrierile misionarilor catolici, ci și la ceilalți slujitorii ai altarului, care îmbracă haina proprie și urmează prescripțiile diverselor denominațiuni.

Explicațiile pot fi multiple, în primul rând putem distinge că, la momentul narării, istoria ecleziastică nu se distanțase din sfera disciplinelor teologice, ca știință istorică de sine-stătătoare; în al doilea rând cei cărora le erau adresate episoadele, episcopii și cardinalii de la Roma, înțelegeau, deopotrivă, un astfel de limbaj, cu trimitere la episoade biblice, reprezentate în mod imagologic. Subiectivismul îi caracterizează atât pe misionarii prezenți în teatrul de război, unde desfășurarea de forțe între Marile Puteri le amplifică trăirile interioare, cât și pe destinatarii scrisorilor, prelați care percep distorsionat, în mod firesc, realitățile de la granițele Europei creștine, neavând cu ce să le compare. Și unii și ceilalți se raportează nu doar la propriile lor trăiri, ci și la educația și experiența acumulată.

Condiții care au favorizat exodul catolicilor bulgari în Valahia

La cumpăna dintre secolele XVI-XVII descendenții fostei secte a paulicienilor au fost convertiți, prin aportul misionarilor catolici, la Biserica Romei. În anul 1781, această minoritate etnică și confesională număra 2.053 suflete, credincioși dispersați în șase sate, în nordul Bulgariei, comunități aflate la o distanță cuprinsă între 1-7 ore unele de altele. Potrivit cronicarului Filippo Squarcia, între anii 1721 și 1781, cifra acestor fideli a rămas constantă, neînregistrându-se fluctuații semnificative, chiar dacă în intervalul menționat au avut loc patru epidemii de ciumă și două războaie (Miletich, 1903, p. 323). Analiza lui Squarcia cuprinde doar pavlichienii din Dieceza de Nicopole, ceilalți bulgari aflați sub tutela Arhiepiscopiei de Sofia, cu reședința în Ciprovtsi (Ciproveț), dar și în localitățile din împrejurimi, migraseră deja în Oltenia, când se constată faptul că, pe parcursul anului 1731 „*peste 1.500 familii se așezaseră «sub refugium Augustissimae Domus Austriae»*” (Giurescu, 1913, p. 401). Comerțanții bulgari s-au stabilit în comunități din Valahia – la Craiova, Brădiceni și Râmnicu Vâlcea – și au dobândit importante privilegii din partea autorităților austriece, migrând ulterior către Transilvania, la Vințu de Jos, Alba Iulia sau Deva (Pall, 1970, p. 70), dar și în Banat, la Vinga, Beșenova Veche sau Lovrin, precum și în Banatul sârbesc (Oanță, 2022, p. 23). După suprimarea Provinciei bulgare a „*Imaculatei Concepțiuni a Sfintei Fecioare Maria*” a „*observanților*” și în absența unui număr suficient de călugări, clericii acestei ramuri a familiei franciscane au fost treptat înlocuiți cu cei din Congregația Pasioniștilor, aflați pentru întâia dată în teritoriul de misiune (Oanță, 2013, p. 48).

Primii misionari pasioniști – Giacomo Sperandio și Francesco Ferreri – au sosit în teritoriul încredințat spre păstorie, după ce și-au însușit *Regulile* adoptate în timpul vieții fondatorului, Paul al Crucii, precum și *Constituțiile* sale, care obligau „*subiecții capabili să se ocupe de convertirea «necredincioșilor» să meargă foarte prompt în orice loc când sunt trimiși de Supremul Pontif sau de Sfânta Congregație a «Propagandei Fidei»*” (Naselli, 1981, p. 355). Numirea primilor doi călugări a avut menirea să îi determine pe locuitorii de pe cuprinsul Bulgariei să îmbrățișeze valorile Bisericii Romei și să profeseze ritul latin al credinței apusene, numai că, din pricina condițiilor vitrege, a războiului și a exodului către Valahia, acțiunea de convertire nu a produs rezultatele scontate, inclusiv numărul catolicilor bulgari scade semnificativ cu aproximativ 25%, totalizând, la 1806, 1.450 suflete (Miletich, 1903, p. 326). Acest declin demografic se poate explica prin migrația populației în Țara Românească, când sunt consemnate, către finalul anului 1784, douăzeci de case la Visciova, în proximitatea Dunării. În anul 1786, alte șase case au fost strămutate în Valahia, stabilindu-se în satul Flămânda, azi Poiana, din județul Teleorman. Raportat la un total de 6-8 membri într-o gospodărie, putem estima, în decurs de doar doi ani, o migrație care se cifrează la 208 suflete. Aceștia li se adaugă alte case de catolici care fondează, la 1806, satul Slobozia, în proximitatea orașului Rusciuk. Documentul publicat de către Ljubomir Miletich nu indică numărul catolicilor pavlichieni care trec Dunărea pentru a se refugia în Valahia, indiciu care ne conduce la ipoteza că s-au deplasat în pâlcuri (Miletich, 1903, p. 333). Puținele informații disponibile pot fi completate cu documentele citate de Fabiano Giorgini, istoric al Congregației Pasioniste, când, cu prilejul vizitei canonice, Pavel Dovanlia vizitează cele două sate – Flămânda și Visciova – și le comunică superiorilor ierarhici de la Roma prezența a „120 de bulgari catolici refugiați aici”, locuind „într-un mediu ortodox” (Giorgini, 1998, p. 17). Acțiunea pastorală a episcopului bulgar se desfășoară pe parcursul anului 1784, ceea ce ne indică faptul că exista deja o comunitate inițială în satul Flămânda, reîntregită cu alți bulgari. La 1 iulie 1788, un nou conflict între Marile Puteri a izbucnit în Balcani și i-a obligat pe misionarii pasioniști să se retragă din Bulgaria la capătul unui mandat de 7 ani, lăsând în urma lor pe cei trei preoți bulgari să se îngrijească de soarta credincioșilor pavlichieni (Sofranov, 1985, p. 66). Pasioniștii au lipsit din Dieceza de Nicopole, în intervalul 1788-1793, timp în care „*trupele musulmane au provocat dezaastre, jaf, pustiire și ruină acolo unde exista misiunea, deja agitată și bulversată de multe furtuni, se vedea acum pe punctul de a fi distrusă de vârtejul aprig*” (Sofranov, 1985, p. 74).

Imaginea de ansamblu, la momentul reîntoarcerii lui Francesco Ferreri în Dieceza de Nicopole, consemnată în anul 1793, pentru un al doilea mandat, după un răstimp de patru ani, este una destul de sumbră pentru acești catolici, întrucât brigăzi de jefuitori rătăceau libere prin mediul rural bulgar, ori chiar prin orașe, obligând populația locală să se refugieze în munți sau să se amestece cu turcii sau ortodocșii, fapt ce adâncește starea de pauperizare conduce la o sărăcie extremă (cf. Naselli, 1981, p. 368). Istoricul Carmelo Naselli ne evidențiază, în lucrarea sa *Storia della Congregazione della Passione di Gesù Cristo*, faptul că tâlharii care operau sub autoritate otomană: „*nu erau orice bandiți,*

ci bandiți de diferite naționalități organizați militar, numiți *kârjali* (*kargeli* sau *krdzalij*), împărțiți în numeroase trupe înverșunate, conduse de lideri experți în război. Din 1792 până în 1804, (aceștia – n.n.) au pustiit pământurile bulgare, în special în Munții Rhodopi; devastând sate, ducând femeile în sclavie și chiar atacând orașe, de exemplu Koprivcica, care a fost distrus. Au fost ani de teroare și distrugere, (în atare conjunctură – n.n.) doi dintre misionari au fost victime” (cf. Naselli, 1981, p. 369).

După cum ne relevă documentele timpului, *kârjalii* au făcut parte din armata imperială a Semilunei, iar pe fondul pierderii a două războaie succesive (1768-1774 și 1787-1792), care au condus la declinul puterii centralizate în Imperiul Otoman, dar și ca urmare a faptului că nu au fost plătiți cu solda aferentă sau cu loturile de pământ promise, aceștia s-au răsculat împotriva sultanului. Înfometate, demoralizate și demobilizate, trupele otomane regulate – combatanți obișnuiți, ieniceri și spahii – nu s-au întors în ținuturile lor de baștină, dar profitând de „*vidul de autoritate*” existent pe plan local au înlocuit puterea legitimă, cu una arbitrar constituită, și s-au dedat la furturi și jafuri, urmate de uciderea civililor întâlniți (Grachev, 1990, p. 23).

Situația generală din Balcani capătă accente dramatice, nu atât prin impactul produs și distrugerile pricinuite, cât prin forța cu care aceste bande lovesc teritoriul bulgar, semănând teamă în rândurile oamenilor și obligând populații întregi să caute refugiu în păduri sau în afara Bulgariei (Grachev, 1990, pp. 41-62). Credincioșii bulgari și preoții locali care îi păstureau pe aceștia au avut de îndurat repercusiunile nefaste ale anarhiei specifice regimului feudal instaurat de aceste grupuri, drept exemplu: „*cruzimile făptuite de cârjalii, mutilările oribile prin desfigurare și arderea cu fierul roșu au înspăimântat atât de tare pe Padre Michele* (Kirschenauer – n.n.), *încât fugi din Trancevița la Orești, unde căzu repede bolnav și muri în brațele lui Ferreri la 31 Martie 1797. Misionarul din Beleni, Don Nicola Silvio, se refugiază de asemenea la Ferreri și își petrece nopțile ascuns în stușișul unui lac înghețat din care cauză se îmbolnăvește greu și moare curând după aceea. Matei Rasdilovik se salvează cu mare greutate, stând ascuns mai multe zile într-o odaie întunecoasă și inundată de apă; izbutește până la urmă să se refugieze în Moldova, în timp ce alți misionari franciscani luau drumul Ungariei*” (Papacostea, 1939-1940, p. 389). Osman Pazvantoglu sau Manav Ibrahim sunt cei mai reprezentativi dintre căpeteniile acestor bande de răufăcători; cel dintâi, cunoscut mai degrabă în epocă, pentru infirmitatea sa, din cauza absenței unui ochi, acționează în teritoriul administrat de către misionari, secundul se detașează, prin cruzimea faptelor sale, de ceilalți exponenți ai acestor turbulențe, întrucât ambii făceau dese incursiuni și în Valahia, pentru a prăda și în acest ținut (Miletich, 1905, p. 110).

Acestor limitări în exercitarea cultului li s-a suprapus și opoziția clerului răsăritean, drept consecință „*o mare dificultate a venit de la patriarhul ortodox al Constantinopolului și mitropolitul ortodox din Filippopoli* (Plovdiv – n.n.), *care s-au opus cu înverșunare catolicilor latini. [...]. Episcopul* (Francesco Ferreri – n.n.) *a găsit, însă, mai multă siguranță în a locui în Valahia, pentru că, de multe ori nu a primit firmanul (permisiunea de liberă trecere) de*

la guvernul turc, iar dacă îl avea, trebuia să se confrunte continuu cu multe limitări. În Țara Românească au fost diverse sate ale catolicilor bulgari care au crescut pe parcursul sec. XVIII și în prima parte a secolului XIX” (Giorgini, 1998, pp. 13-14). Protecția de care se vor bucura bulgarii de rit latin în Valahia va fi facilitată de însuși prelatul Francesco Ferreri care, obligat de împrejurări, *părăsește Capitala țării* (Velichi, 1963, p. 41). Profitând de o mai veche cutumă, mitropolitul ortodox al Ungro-Vlahiei, Dionisie Lupu, refuză să împartă cu „*papistașii*” orașul de reședință al scaunului episcopal, drept care episcopul latin va domicilia ocazional în satul Cioplea (Iorga, 1901, pp. 389-393, doc. LXII-LXIII). Pe cuprinsul Munteniei condițiile de trai erau net diferite, în raport cu cele din Bulgaria, unde libertățile erau îngrădite – cu obstinație – sub stăpânirea otomană (Papacostea, 1939-1940, p. 390).

Fondarea satului Cioplea

Înființarea satului Cioplea, în vecinătatea Bucureștilor, la jumătate de oră de oraș, în stânga râului Dâmbovița, nu este documentată suficient în documentele timpului, fiind mai degrabă un proces amplu, care se întinde pe parcursul câtorva ani ai secolelor XVIII-XIX. Preoții catolici vor coagula, în afara celor aproximativ 200 suflete strămutate anterior din pricina *kârjealilor*, în suburbiile Capitalei valahe, alți etnici bulgari din diferite centre catolice ale Diecezei de Nicopole, de pe ambele maluri ale Dunării. La 25 martie 1803, cronicarul Bonaventura de Paulinis, decedat către finalul anului, menționează faptul că, în perioada sărbătorii Paștelui precedent, „*nu a putut preveni fuga*” peste Dunăre a 500 persoane, aproape 25% dintre pavlichienii care trăiau în Dieceza de Nicopole, moment ce coincide cu dispariția mai multor sate catolice din Bulgaria, cu excepția a trei dintre acestea – Lexeni, Varnapolzi și Trănchevița – celelalte au fost dispersate și incendiate de *kârjali*, supușii pașei din Vidin (Miletich, 1905, p. 116). Datorită refugiei misionarilor în munți, alături de credincioșii proprii, dar și a peregrinării pavlichienilor, datele statistice consemnate regulat în scrierile misionarilor lipsesc pentru o perioadă de câțiva ani. Abia în anul 1810 apare prezent, în documentele transmise la Roma, pentru întâia dată satul Cioplea, când călugărul pasionist Raimondo Mornia este numit preot permanent, cu scopul de a se îngriji de soarta bulgarilor „*care odinioară erau numeroși, dar astăzi s-au redus la câteva «suflete»*” (Miletich, 1903, p. 329). Cu siguranță bulgarii catolici au fondat satul anterior acestui an, coagulând în jurul acestei comunități endogame și alți etnici, drept urmare este de la sine înțeles faptul că această colectivitate avea nevoie și de asistență religioasă pentru a putea subzista. Prezența preoților în mijlocul comunității pentru a oferi asistență religioasă membrilor este evidențiată în registrele de înmormântări, căsătorii și botezuri, matricole disponibile, în limba latină, începând cu data de 4 mai 1813, când este înregistrat botezul *Annei Draghino*, celebrat de misionarul apostolic Fortunato Ercolani, viitor episcop de Nicopole (*Liber mortuorum, matrimoniorum și copulatorum*, tom. comun, f. 4). Colaționând aceste acte, cu documentele publicate de către Lyubomir Miletich, identificăm informații inedite despre migrația pavlichienilor din satele nicopolitane către

Valahia, totodată putem să determinăm satele de proveniență. Indiferent de cum au fost transliterate de misionari, numele persoanelor reprezintă un indiciu clar al acestui exod, patronime precum: *Tatoi(ov)/Tattojo*, *Roncov*, *Gunciov*, *Ciamurov*, *Sakacilov/Saracilo*, *Hagi/Hagijov*; regăsindu-se atât la sud, în satele – Petrikladenți, Oreș, Belene, Trăncevița și Lexeni (Malcika) – cât și ulterior, la nord de Dunăre, în Cioplea (Miletich, 1905, pp. 320-322). Acestor nume care figurează în analele comunității printre fondatorii satului, li se pot adăuga și altele, neidentificate în scrierile misionarilor, cum ar fi: *Aggiov/Bonagia*, *Agiveglio*, *Anghelov*, *Delicojo*, *Denov*, *Draghinov/Parvanov*, *Gano/Gagnov*, *Gargulov*, *Ghienov/Slavo* etc. (Grigore, Oanță, 2024, p. 128).

Detaliile conjuncturale prezentate în scrierile misionarilor catolici, absența rigorii științifice și a datării cu precizie a evenimentelor istorice, într-o permanentă schimbare, creează pentru istoricul modern nenumărate dileme. Dacă ne referim la materia cercetată pe parcursul studiului nostru, în perioada păstoririi episcopilor din Congregația pasioniștilor – Francesco Ferreri, Fortunato Ercolani, Giuseppe Molajoni – numărul de catolici pavlichieni nu crește semnificativ, astfel încât să distingem vreo activitate neofită, din rândurile populației autohtone; ba dimpotrivă, după epidemiile de ciumă și holeră ori ca urmare a vreunui război desfășurat între Marile Puteri ale timpului, satele și orașele catolice din Balcani se depopulează semnificativ, fiind în pericol de dispariție (Makarova, 2005, p. 72). Singura certitudine rămâne numărul aproape constant al credincioșilor din Cioplea, care fluctuează, între anii 1805 și 1814, când se înregistrează valori cuprinse între 200 și 290 fideli, reprezentând o pondere de 10% din totalul pavlichienilor păstoriți de călugării din Congregația Sfântului Paul al Crucii, moment care coincide cu dispariția satului Flămânda din rapoartele preoților. În darea de seamă *Stato dell' anime [...]* *Ciopple, anno 1819*, sunt menționate următoarele cifre: 60 case, 71 familii, 290 suflete, 11 decedați și 17 botezuri (S.A.N.I.C., Fond *Microfilme Vatican*, rola 66, cadrul 448). Doar la anul 1833 numărul catolicilor pavlichieni din Cioplea atinge valoarea de 300 suflete, cu aproximativ jumătate din numărul bulgarilor strămutați la Popești-Leordeni, respectiv 600 de fideli, dintr-un total de 7.522 de credincioși catolici aflați sub îndrumarea episcopului de Nicopole (S.A.N.I.C., Fond *Microfilme Vatican*, rola 65, cadrul 47).

În completarea informațiilor disponibile despre migrația unei populații catolice, misionarii ne prezintă și o descriere a satului Cioplea, drept o așezare situată pe patru coline, pe una dintre acestea se afla biserica, confecționată din nuiiele și lut, cu acoperișul de stuf, având două turnuri, dispuse în dreapta și în stânga intrării (Miletich, 1903, p. 331). Lăcașul de cult s-a edificat fără aprobare din partea stăpânirii, piatra fundamentală fiind pusă la 1813, sub ocupația trupelor rusești care a favorizat emigrarea bulgarilor catolici (Gabor, 2005, p. 46). Arhiepiscopul Raymund Netzhhammer ne informează, la aproape un secol de la venirea bulgarilor în Valahia, asupra faptului că „*Cioplea nu era o localitate tocmai potrivită pentru o reședință episcopală, căci drumurile erau câteodată timp de săptămâni așa de desfundate, încât episcopul adeseori nu putea veni un timp îndelungat în oraș pentru rezolvarea lucrărilor*” (Netzhhammer, 1923, p. 9). Prelatul benedictin amintit

a locuit în sat, alături de bulgarii care îl stimau, fiind un martor al evenimentelor petrecute la cumpăna dintre sec. XIX-XX, răstimp în care deținea jurisdicția Arhiepiscopiei de București, interval în care nu au loc metamorfoze semnificative.

Problemele întâmpinate de către călugării pasioniști în teritoriul de misiune – abuzul de superstiții, căsătoriile între rude de sânge, sacrificarea, cu brutalitate, în scop magic, a animalelor (Miletich, 1903, pp. 122-123 și 130) – sunt niște reminiscențe pe care bulgarii le-au deprins din perioada în care erau adepții unei secte dualiste și trăiau sub stăpânire otomană (Giorgini, 1998, p. 13). Aceste practici vor fi înlocuite treptat cu manifestări proprii Bisericii Catolice și își vor găsi rezolvarea doar în tradițiile evanghelice, precum: meditarea cuvântului divin, cateheze în comunitățile de pavlichieni, adorații euharistice și procesiuni sacramentale, sub îndrumarea pasioniștilor, dar și prin căsătoriile celebrate potrivit ritualului roman. În perioada păstoririi episcopului Pavel Dovanlia (1776-1804), arc de timp care coincide cu strămutarea bulgarilor, pavlichienii sunt descriși ca fiind „într-adevăr duri, duri și plini de prejudecăți”, totodată se ilustrează „sărăcia spirituală unanim accentuată” (Jerkov-Calpado, 1993, p. 275). Cercetătorul Jania Jerkov-Calpado susține, după consultarea arhivelor vaticane, că: „pentru a scăpa de climatul de intimidare și represalii, mulți catolici încearcă în diverse moduri să se amestece cumva cu musulmanii [...] în multe zone ale Peninsulei Balcanice, catolicii au fost circumciși, au folosit nume islamice, au frecventat moscheile «abominanda Infidelium Tempia», și-au îngropat morții conform ritualului musulman” (Jerkov-Calpado, 1993, pp. 275-276).

Cronicarul pasionist Matteo Batista remarcă, în manuscrisul său, mărturie documentară redactată pe parcursul a șaptezeci de puncte, cum catolicii din Cioplea au părăsit vechile lor obiceuri din Bulgaria, grație stăruințelor monseniorului Giuseppe Molajoni, iar acum aceștia frecventează biserica și sacramentele, participă la devoțiuni și practică pietatea (Miletich, 1903, p. 127). Același autor descrie respectiva împrejurare, ca participant direct la viața Bisericii catolice bulgare, în fiecare dintre parohiile arondate acesteia – Trănchevița, Legene (azi Malcika), Oreș, Belene și Petkladenti – drept „un miracol, o binecuvântare specială din partea lui Dumnezeu și, de asemenea, pentru congregația noastră «pasionistă»” (Miletich, 1903, p. 127).

Fruntele credinței semănate de către primii doi călugări – Francesco Ferreri și Jacobo Sperandio – aveau să își vadă primele roade la momentul mutării populației catolice din Bulgaria în Valahia, către finalul celui de-al treilea mandat misionar al lui Francesco Ferreri, când pavlichienii – obligați fiind de împrejurările nefaste ale războiului să caute refugiul – nu mai îndură privațiunile sau foametea din teritoriul de la sud de Dunăre, respectiv abuzurile remanente al armatei turce, nici nu mai sunt constrânși să își vândă animalele și să își prezerve semințele deținute, sub formă de provizie, pentru o viitoare viață îndestulată (Sofranov, 1985, p. 86).

Sándor Ūrmösy – relatare inedită despre satul Cioplea și bulgarii catolici (1841)

O relatare despre reședința episcopală de rit latin a Diecezei de *Nicopolis ad Hystrum* – găzduită de satul Cioplea – îi aparține studentului unitarian maghiar Sándor Ūrmösy. Aceeași structură eclezială menționată își extindea jurisdicția și asupra teritoriilor de la sud de Dunăre, unde locuiau catolicii bulgari. În anul 1841, Ūrmösy, un pasionat folclorist, a efectuat o călătorie de două luni în Muntenia, vizitându-i, printre altele, și pe bulgarii catolici care locuiesc la marginea Bucureștilor. Detalii semnificative despre biografia sa nu sunt cunoscute publicului, chiar și cele mai ample repertorii bibliografice maghiare ne revelează doar minime detalii conjuncturale. Se știe cu certitudine că acesta provenea dintr-o familie cu origini armenesti din Transilvania, integrată social, prin asimilare, la comunitatea maghiară, rezultând pierderea trăsăturilor caracteristice proprii (Călători străini, vol. IV, 2007, p. 314). Tânărul se va simți atașat, mai degrabă, de cea din urmă, reprezentativă între națiunile recepte ale Transilvaniei. Scopul călătoriei studentului teolog era acela de a-i întâlni pe conaționali săi maghiari, etnici care locuiau pe acele meleaguri, precum și pentru a le prezenta viețile și obiceiurile, datini ogindite în cântecele, basmele și baladele populare.

Sándor Ūrmösy s-a născut la 1820, în comuna Corund, astăzi localitate în județul Harghita, devenind pastor unitarian, dar și culegător de folclor și etnograf. Peregrinările sale sunt consemnate în lucrarea memorialistică denumită *Az elbűjdosott magyarok Oláhországban. Utazása után irta Ortnösy Sándor / Maghiarii aflați în pribegie în Țara Vlahilor. Scris de Sándor Ortnösy în urma călătoriei sale, volum apărut, trei ani mai târziu, după absolvirea Colegiului Unitarian din Cluj.*

Despre satul locuit de etnicii pavlichieni, acest aspirant la viața consacrată avea să relateze: „[...] *ajungând la Cioplea, am găsit un sat mare și frumos; locuitorii, care în majoritate erau bulgari [...] au devenit cu toți catolici. Astfel, în calitate de sudiți austrieci, ei sunt ocrotiți de milostivul nostru domn, și ca și alte națiuni străine, sunt scoși de sub orice obligații față de stat, plătesc doar chiria pentru episcopul lor (monsensiorul Giuseppe Molajoni – n.n.), care are în grijă ca după ce vor fi întăriți în religia lor, să îi ducă în Turcia (este vorba despre Bulgaria, teritoriu aflat sub autoritatea Imperiului Otoman – n.n.), ca acolo să răspândească religia creștină. Și în acest an au fost mulți trimiși acolo și în locul acelora trebuie să fie ocupat de alții, care cu timpul se vor așeza în țara necredincioșilor. Aceste fapte de mare milă a episcopului sunt și vor fi întotdeauna bine primite de Înalta Poartă, a cărei țară sălbatică și nelucrată, nefiind nici pe jumătate populată, vrea ca prin această imigrare să se strecoare și la ea bunăstarea spirituală și materială. Această acțiune este primită cu plăcere și bogat răsplătită și de către Papa cel sfânt de la Roma (Grigore al XVI-lea – n.n.), căci astfel se răspândește credința lui. În schimb, ea este privită cu neplăcere și supărare de către voievozii țării, văzând plecarea populației folositoare și foarte sânguincioase, deoarece țara lor și acum este pustie, și fiind fără locuitori, pământul lui Canaan zace necultivat. [...]. În acest sat este casa episcopală unde am găsit doar câțiva preoți călugări acasă*” (Sándor, 1844, pp. 67 și 72-75).

Din reflecția pastorului protestant se evidențiază trăsăturile acestor catolici bulgari, printre care ne sunt reliefate câteva caracterizări pozitive, dar și unele care ar putea fi interpretate drept negative, cum ar fi: folositori pentru stăpânirea vremelnică, care se sprijină, în activitatea de prozelitism, pe acești minoritari, indicați drept sânguincioși în cultivarea pământurilor, practicarea pietății și profesarea credinței apusene. De remarcat este faptul că, deși protagonistul narațiunii este un unitarian, Ortnösy Sándor folosește în descrierea sa un ton laudativ la adresa credincioșilor catolici, evidențiind, totodată, în același registru panegiric, inclusiv misiunea lumească a papei Grigore al XVI-lea, episcop al Romei la momentul respectiv – fapt singular printre protestanți. Acțiunea se desfășoară în timpul domniei lui Alexandru Dimitrie Ghica (1834-1842), domnitor care, sprijinit de muscali, intră în posesia tronului Țării Românești, și care dă dispoziție să fie arestați toți bulgarii din Brăila (Preda, 2011, p. 59). Nu aceeași soartă au îmbrățișat-o și bulgarii de confesiune catolică, etnici care beneficiau de protecția puterilor occidentale, aflate la București, prin intermediul misiunilor diplomatice deschise – la nivel de agenții sau legații –, în Capitala Valahiei, având scopuri consulare și de reprezentare (Iorga, 1901, pp. 327-414). Episcopul Molajoni deținea o jurisdicție limitată, exercitată – asemenea celui pe care îl succedase, Francesco Ferreri – sub autoritatea Congregației *Propaganda Fide*, dicaster al Curiei Romane care se ocupa cu răspândirea credinței apusene în teritoriile în care catolicii erau minoritari (Notizie per l'anno MDCCCXLVI, 1846, p. 157). Arealul în care s-au așezat bulgarii, cu treizeci de ani mai devreme, în proximitatea Capitalei valahe, poate fi descris de asemenea drept unul roditor, chiar dacă este pus în antiteză de către memorialist, în raport cu satele de la sud de Dunăre – Belene, Lexeni (astăzi Malcika), Oreș și Trănciovița – ținutul biblic al lui Canaan, un loc fertil care aduce roade bogate, dar depopulat. În accepțiunea emigranților – după cum notează cronicarul Filippo Squarcia – noua patrie adoptivă în care s-au stabilit era însă asemuită cu „*robia Babilonului*”, fiind o țară friguroasă (*paese piu freddo*) (Miletich, 1903, p. 396).

Similitudinile nu pot trece neobservate, chiar dacă nu sunt amintite de biograful Ortnösy Sándor, drept exemplu: terenurile de lângă albia Dunării, cu talvegul aferent acesteia, creează condiții asemănătoare pentru cultivarea pământului cu cele din vecinătatea Dâmboviței, întrucât aluviunile aduse de râu îmbogățesc solul sporind rodnicia sa. Cu siguranță Ūrmösy nu cunoștea contextul istoric, împrejurările venirii populației catolice din preajma Nicopolelui, din dieceza omonimă, dar nici vexațiile la care erau supuși catolicii în respectivul ținut, sub amenințarea kârjealilor (Miletich, 1905, p. 110; Papacostea, 1939-1940, pp. 389-390; Giorgini, 1998, pp. 13-14 și 19). La nord de Dunăre exercitarea cultului se putea desfășura fără restricții din partea autorităților vremelnice ale timpului. Singurul impediment în organizarea vieții religioase, printre catolicii bulgari, îl reprezenta, pentru preoții latini și superiorii lor, opoziția clerului secular ortodox, dar și a călugărilor, păstorilor simpli din comunitățile parohiale sau ale episcopilor; aceștia din urmă alimentau animozitățile dintre franciscanii maghiari și pasioniștii italieni (Papacostea, 1939-1940, p. 395).

Migrațiile dinspre nordul Dunării, către localitățile dispuse în sudul fluviului – despre care ne amintește Sándor Ortnösy – sunt, în acea perioadă, aproape sporadice, nesemnificative numeric, și cu greu pot fi documentate în actele timpului (Enzo Di Clerico, 2012, p. 9). În schimb, cam în aceeași epocă se fondează un alt sat, Popești-Leordeni, unde se refugiază și bulgari din Cioplea.

Considerații finale

La mijlocul secolului XIX, misionarii pasionaști care rezidau în satul Cioplea hotărâsc, din rațiuni practice – datorate declinului demografic înregistrat, în rândurile bulgarilor pavlichieni, concomitent pericolului iminent al „*spargerii satului*” – să mute reședința episcopală la București (Iorga, 1901, p. 254).

Diferențele semnalate de aceeași minoritate etnică, în contradictoriu cu moștenitorii lui Ioan Hagi-Moscu, mijlocite de către episcopul Molajoni, la 6 ianuarie 1832, pe lângă Agenția Austriacă, pentru stabilirea unui nou acord de sporire, sub aspect numeric, a zilelor de clacă, îi determină pe bulgarii descumpăniți și, după toate probabilitățile, nedreptățiți, să părăsească satul Cioplea și să se stabilească, împreună cu familiile lor, în alte centre catolice (S.A.N.I.C., Fond *Tribunalul Ilfov, secția I*, dosar 725/1832, f. 4-4^v, 25-25^v). Din cele 800 „*de obraze*” care au solicitat medierea Divanului Domnesc, dintr-un număr egal de suflete, 600 fideli sunt consemnați, începând cu anul următor, în localitatea vecină, Popești-Leordeni, pe moșia boierului Condurat, ceilalți părăsind ținuturile de baștină, în favoarea Bulgariei (SANIC, Fond *Microfilme Vatican*, rola 65, cadrul 47).

Ca urmare a cercetării fondurilor disponibile și a documentelor aferente acestora, ulterioare procesului de arbitraj, ni se revelează faptul că, cele 42 de familii menționate ca rămase în Cioplea, raportate în cele 55 case, din cele 100 câte au fost în trecut, nu au scăpat de mânia urmașilor lui Hagi-Moscu, drept dovadă, la finele secolului al XIX-lea, moștenitorii averii defunctului Moscu nu mai permit sătenilor să mai cultive pământul (S.M.B.A.N., Fond *Arhiepiscopia Romano-Catolică*, doc. 199/1872).

În Capitala Valahiei numărul tot mai însemnat al catolicilor de diferite naționalități reclama prezența episcopului în mijlocul lor. În subsidiar, reprezentanțele cancelariilor diplomatice ale statelor europene acreditate pe lângă domnul Țării Românești au exercitat, pentru catolicii rezidenți aici, un protectorat asupra credincioșilor proprii, drept urmare considerăm pe deplin justificată cererea episcopului Giuseppe Molajoni de a acționa în folosul catolicilor din urbe atât pe lângă nunțiatul din Viena, cât și la Sfântul Scaun. De semnalat este faptul că, în absența unei reședințe episcopale propice, monseniorul Molajoni solicită Congregației *Propaganda Fide* subsidiile necesare achiziționării unui teren (Netzhhammer, 1923, pp. 16-17), dar este refuzat diplomatic pe motiv că Biserica Romei trece prin momente dificile și nu poate susține un asemenea demers (Oanță, 2017, p. 88). Totuși, la 29 aprilie 1844, același prelat a putut realiza achiziția unor imobile și a terenului aferent, printr-un intermediar, în Mahalaua Sfânta Vineri, drept care ia ființă

primul scaun episcopal de rit latin la București. Un moment nefast în viața credincioșilor și a evoluției structurii ecleziale a fost consemnat, la 23 martie 1847, când reședința episcopală din București a fost mistuită de flăcările celui mai mare incendiu din Capitala Țării Românești, inclusiv documentele aferente care evocau istoria credinței catolice și a comunităților de credință din acest areal. Împreună cu edificiile de cult au ars și o parte însemnată a documentelor provenite din Bulgaria, întreaga corespondență episcopală purtată de prelații catolici cu organizațiile superioare – Nunțiatura din Viena, Congregația *Propaganda Fide*, papi și cardinali ai Bisericii Romane – în special cele referitoare la misiunea bulgaro-valahă. Absența actelor invocate mai sus, face orice demers istoriografic mult mai anevoios, fiind necesară cercetarea mult mai amănunțită a izvoarelor inedite disponibile și a documentelor deja publicate.

Istoricii români tratează minoritatea catolică din Valahia și Bulgaria după o tipologie proprie, identificând deseori în celălalt un redutabil adversar ideologico-spiritual, venit pe filieră străină, în special de sorginte latină – italieni, croați, dalmati –, dar și prin mijlocirea preoților maghiari sau germani etc., cu scopul de a face prozelitism în ținuturile locuite de români, printre credincioșii de rit răsăritean. Încă de la începuturile prezenței misionarilor catolici în arealul dintre Carpați și Dunăre, referindu-ne la Evul Mediu, cât și la sud de Dunăre, în perioada premodernă și modernă, deși clericii au reprezentat o prezență relativ constantă, numărul mic al catolicilor ne îndreptățește să credem că nu avem de-a face cu o activitate explicit prozelită. Nicolae Iorga susține că documentele „scoase din arhiva arhiepiscopiei «de București»” evidențiază o „*propagandă catolică până la 1500*”, deși piesele arhivistice publicate nu ne relevă un procent ridicat al catolicilor, în niciunul dintre actele dobândite și tipărite (vezi Iorga, 1901, vol. I-II). Dacă au existat convertiri, acestea sunt cazuri sporadice și trebuie tratate ca atare, nicicum ca niște fenomene general valabile. Acțiunea de a converti trebuie să fie eficace și să producă rezultatele scontate, cuantificabile, dar în circumstanțele descrise de istoricul român acțiunea lipsește cu desăvârșire, iar rezultatele nu se întrezăresc. La rândul său, Victor Papacostea descrie, printr-un studiu propriu, intitulat *Pasioniștii în Bulgaria și Muntenia. Episcopul Francisc Ferreri (1740-1813)*, publicat în periodicul „*Balkanica*”, două realități diferite identificate pe cuprinsul structurilor ecleziale aferente Bulgariei, Valahiei și Moldovei, indicând o „*criză de prestigiu*” dar și „*semne de slăbiciune*” ale Bisericii Romane.

În fapt, autorul citează doar câteva scrisori răzlețe ale membrilor comunităților de credință adresate domnilor pământeni, prin care sunt amintite „*fraude și destrăbălări*”, fiind citat doar un singur caz, pentru a ilustra cercetarea pe care își fundamentează aserțiunile, cel al parohului de Bârnova, din Moldova, fără alte trimiteri bibliografice. Întregul aparat critic este destinat a creiona o serie de generalități istorice care se întind pe parcursul a trei secole. La cumpăna secolelor XVIII-XIX, comunitățile de pavlichieni dezvoltă relații complexe atât în interior, între indivizi, cât și în raport cu puterea efemeră, documentele elaborate de misionarii catolici, supuse convențiilor sociale plurivalente, ne pun în imposibilitatea de a înțelege fenomenul, precum și traumele de conștiință apărute

la nivel individual. Atunci când ne referim la un grup neînsemnat, cum este minoritatea catolică, colectivitate supusă presiunilor exercitate asupra acesteia de către alte grupuri, cu greu putem explica resorturile care stau în spatele deciziilor care generează relații complexe între pavlichieni, celelalte culturi tradiționale și regimul tiranic al *kârjalilor* care guvernează Bulgaria.

BIBLIOGRAFIE / BIBLIOGRAPHY

Izvoare / Sources

Arhive / Archives

S.A.N.I.C., Fonduri: *Microfilme Vatican*, rola 65 și 66 și *Tribunalul Ilfov, Secția I*, dosar 725/1832.

S.M.B.A.N., Fond *Arhiepiscopia Romano-Catolică*, doc. 199/1872.

Notizie per l'anno MDCCCXLVI, Roma, Stamperia Cracas, 1846.

Liber mortuorum, matrimoniorum și copulatorum, tom comun, 1813-1864.

***, 2007, *Călători străini despre Țările Române în sec. XIX (1841-1846)*, vol. IV, Paul Cernovodeanu, Daniela Bușă (ed.), București, Editura Academiei Române.

Lucrări generale și speciale/ General and Special Works

***, 1844, *Az elbújdosott magyarok Oláhországban. Utazása után irta Ortnösy Sándor* (s.n.), Koloszvártt/Cluj.

Di Clerico, E., 2012, *Енория Ореши/ Enoriya Oresh*, в-к *Заедно/ Zaedno*, бр. 87, март 2012.

Giorgini, F., 1998, *I passionisti nella Chiesa di Bulgaria e di Valachia (Romania)*, Curia Generale Passionisti, Roma.

Giurescu, C., 1913, *Material pentru istoria Olteniei supt austrieci (1716-1725)*, vol. 1, București, Tipografia „Gutenberg”.

Grachev, V.P., 1990, *Balkanskite vladeniya na Osmanskata imperiya v nachaloto na XVIII-XIX vek / Posesiunile balcanice ale Imperiului Otoman la începutul secolelor XVIII-XIX* (Situația internă, premisele mișcărilor de eliberare națională), „Hayka”, Moscova.

Grigore, I.-C., Oanță, M., 2024, „Reminiscences of the Bulgarian-Paulician Past in the Cioplea Community: from residual culture to an ethnic revival paradigm”, în *L.B.*, LXIII-2, (2024), Académie Bulgare des Sciences, Sofia.

Iorga, N., 1901, *Studii și documente cu privire la istoria românilor*, vol. I-II, București, Editura Ministerului de Instrucție.

Jerkov-Capaldo, J., 1993, „Mescolanza din gente e din religioni nella Bulgaria del settecento. Dalla part dei matrimoni”, în *Europa Orientalis*, XII, 1993, Università di Salerno, Dipartimento di Studi Umanistici.

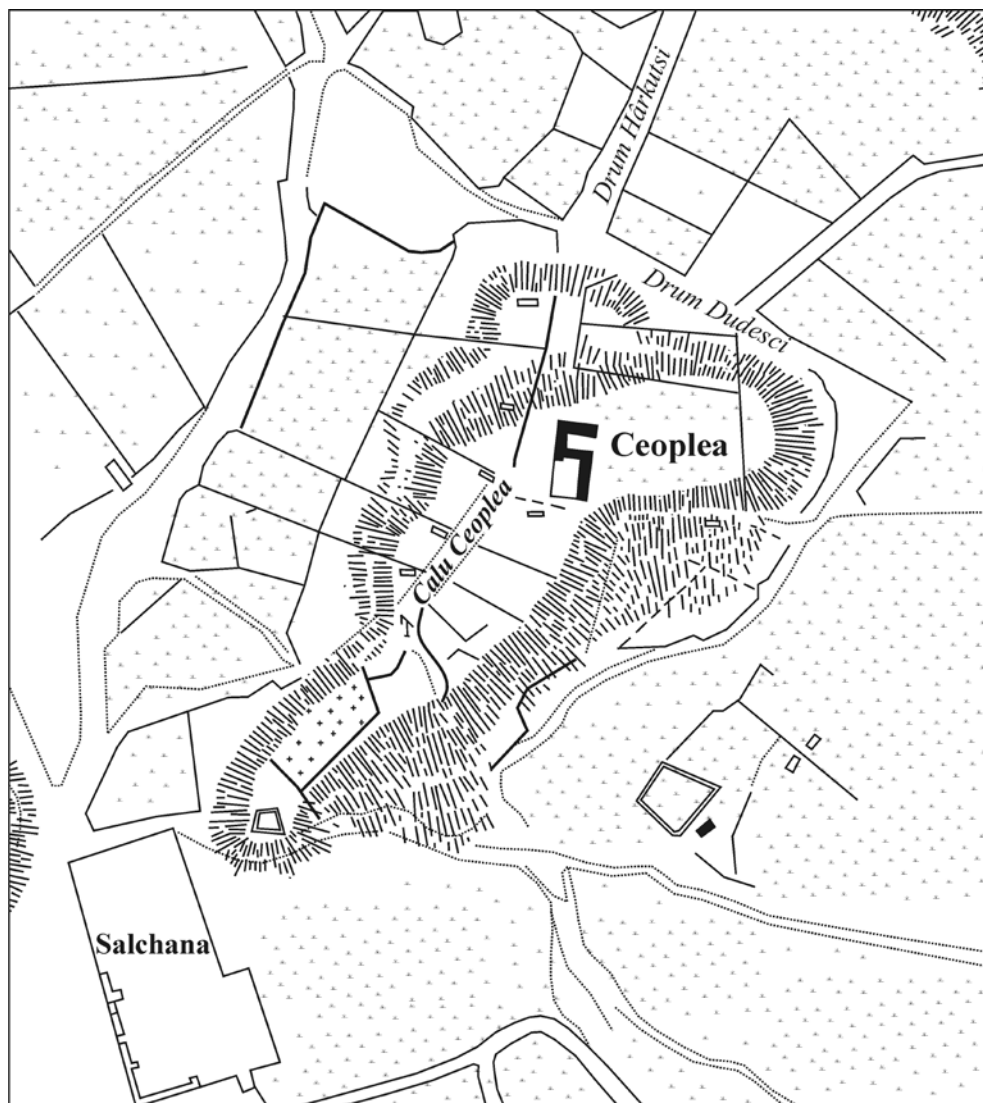
Makarova-Feliksova, I., 2005, *Българският народ в XV-XVIII вв. Етнокултурно изследване / Poporul bulgar în secolele XV-XVIII. Cercetare etnoculturală*, Moscova, Academia Rusă de Științe.

Miletich, L., 1903, „Nashite pavlikyani”, în *Sbornik za narodni umotvoreniya, nauka i knizhnina*, XIX, Sofia.

- Miletich, L., 1905, *Нови документи по миналото на нашият павликяни / Novi dokumenti po minaloto na nashite pavlikyani*, Dtzrzhavna Pechatnitsa, Sofia.
- Naselli, C.A., 1981, *Storia della Congregazione della Passione di Gesù Cristo*, vol. II – L'epoca italiana: le rivoluzioni e le soppressioni (1775-1839), parte I. La successione (1775-1796), Edizioni «Stauròs», Pescara.
- Netzhhammer, R., 1923, *Reședința episcopală din București. O contribuție la istoria archidiecezei*, București, Atelierele grafice Socec.
- Oanță, M., 2013, „Vizitele apostolice în Vicariatul Catolic al Valahiei. Mențiuni documentare din perioada Provinciei Minorilor Observanți a „Imaculatei Concepțiuni” (1623-1781)”, în *P.M.*, nr. XII, (2013), București. Editura Arhiepiscopiei de București, pp. 31-50.
- Oanță, M., 2017, *Cioplea, reședință a episcopilor pasioniști*, Craiova, Editura Sitech.
- Oanță, M., 2022, „Mănăstirile franciscane din Țara Românească: Conventul din Craiova aflat sub protectorat austriac (II)”, în *A.C.*, VI, nr. 57, Brașov, f.e., pp. 20-29.
- Pall, Fr., 1970, „Informații inedite despre refugiați bulgari în Banat spre sfârșitul sec. XVIII”, în *S.I.B.*, Timișoara, Tipografia Universității din Timișoara, pp. 69-90.
- Papacostea, V., 1939-1940, „Pasioniștii în Bulgaria și Muntenia. Episcopul Francesco Ferreri (1740-1813)”, în *Balkanica*, vol. II-III, București, Editura Monitorul Oficial și Imprimeriile Statului. Imprimeria Națională, pp. 381-402.
- Preda, C., 2011, *Rumânii fericii. Vot și putere de la 1831 până în prezent*, Iași, Editura Polirom, p. 59.
- Sofranov, I., 1985, *La bulgaria negli scritti dei missionari passionisti fino al 1841*, Curia Generale Passionisti, Roma.
- Velichi, C.N., 1963, „Emigrarea bulgarilor în Țara Românească în timpul războiului ruso-turc din 1806-1812”, în *Romanoslavica*, vol. VIII, București, f.e., pp. 27-58.

LISTA ILUSTRAȚIILOR / LIST OF ILLUSTRATIONS

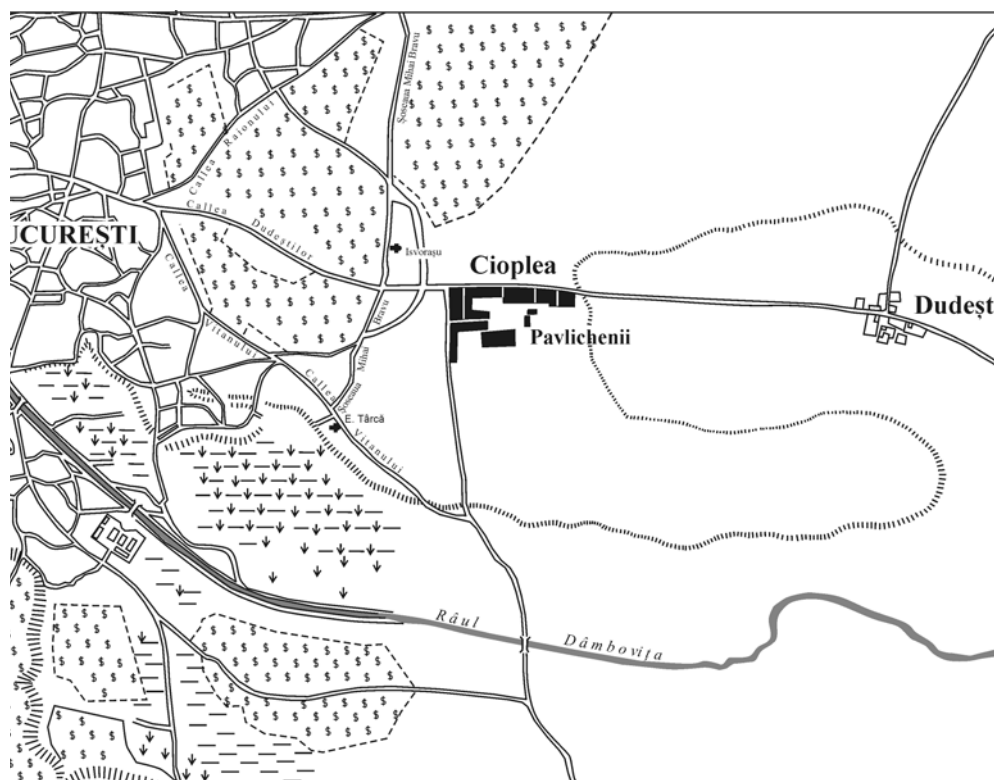
- Planșa 1. Detaliu al satului Cioplea pe harta din 1852 a maiorului Borroczy. Desen Iuliana Barnea.
Tafel 1. Detail des Dorfes Cioplea auf der Karte von Major Borroczy aus dem Jahr 1852, gezeichnet von Iuliana Barnea.
- Planșa 2. Bucureștii și zonele limitrofe pe harta din 1852 a maiorului Borroczy. Desen Iuliana Barnea.
Tafel 2. Bukarest und seine angrenzende Gebiete auf der Karte von Major Borroczy aus dem Jahr 1852. Zeichnung von Iuliana Barnea.
- Planșa 3. Cioplea și mănăstirea aferentă (pavlichienii) pe harta din 1852 a maiorului Borroczy. Desen Iuliana Barnea.
Tafel 3. Cioplea und sein Kloster (die Pawlikener) auf der Karte von Major Borroczy aus dem Jahr 1852. Zeichnung von Iuliana Barnea.



Planșa 1. Detaliu al satului Cioplea pe harta din 1852 a maiorului Borroczyń. Desen Iuliana Barnea.



Planșa 2. Bucureștii și zonele limitrofe pe harta din 1852 a maiorului Borroczy. Desen Iuliana Barnea.



Planșa 3. Cioplea și mănăstirea aferentă (pavlichenii) pe harta din 1852 a maiorului Borroczy. Desen Iuliana Barnea.

MIGRAȚIA ARTIȘTILOR EUROPENI ÎN ȚĂRILE ROMÂNE ÎN PRIMA JUMĂTATE A SECOLULUI XIX

Nicoleta BĂDILĂ¹

Cuvinte-cheie: *pictură; portret; artist; migrator.*

Keywords: *painting; portrait; artist; migrant.*

Rezumat: *Arta românească cunoaște un aport considerabil din partea artiștilor străini care vin și lucrează în Principatele Române, unii temporar, alții ajung să se stabilească definitiv aici. Pictura în primă jumătate a secolului XIX și, mai târziu, sculptura beneficiază de aportul unor străini veniți din spațiul austro-ungar, german, sârb, italian, polonez, ceh etc. Aceștia răspund comenzilor boierilor români dornici să se immortalizeze pe pânze după modelul Europei Occidentale. Pe lângă numărul mare de portrete realizate, acești artiști străini vor pregăti terenul plastic pentru pictorii români care, o dată încurajați de mediul creat de străini, vor începe să se afirme dincolo de arta murală practică în biserici. Artiști precum Henri de Mondoville, Joseph August Schoefft, Iosif Adler, Anton Chladek vor deveni profesori pentru tinerele talente locale, fie că sunt angajați în școli în care se predă desenul fie își vor deschide atelierele pentru cei care vor să învețe.*

Impactul artiștilor străini din prima jumătate a secolului XIX este polivalent. Aceștia au creat un mediu propice de dezvoltare a artei laice în spațiul românesc prin oferta cu care au răspuns cererilor de portrete boierești, dar și prin contribuția la formarea unui mediu educațional local.

Abstract: *Romanian art has a considerable contribution from foreign artists who come and work in the Romanian Principalities, some temporarily, others end up permanently settling here. Painting in the first half of the 19th century and, much later, sculpture benefited from the contribution of foreigners that came from the Austro-Hungarian, German, Serbian, Italian, Polish, Czech provinces. They respond to the orders of the Romanian boyars eager to immortalize themselves on canvas according to the Western Europe model. In addition to the large number of portraits made, artists from abroad will prepare the artistic background for Romanian painters who, once encouraged by the environment created by foreigners, will begin to assert themselves beyond the mural art practiced in churches. Artists such as Henri de Mondoville, Joseph August Schoefft, Mauriciu Löeffler, Giovanni Schiavoni, Anton Chladek will become teachers for young local talents, whether they are employed in schools where drawing is taught, or they will welcome students in their workshops.*

1. Muzeul Municipiului București, email: nicoletabadila87@yahoo.com

The impact of foreign artists from the first half of the 19th century is multifaceted. They created a favorable environment for the development of secular art in the Romanian space by the offer to the noblemen's requests for portraits, but also by contributing to the formation of a local educational environment.

Arta din spațiul românesc cunoaște aportul considerabil al artiștilor străini sub diferite forme. Unii ajung în spațiul nostru și se stabilesc, alții sunt călători, iar itinerariul lor cuprindea o trecere și prin aceste locuri. Ei au adus aici elemente artistice din locurile în care s-au format care au răspuns cererilor din partea localnicilor. Astfel, astăzi putem privi acest aport ca pe un schimb intercultural care face parte din procesul de migrație al artiștilor europeni, și nu numai, către spații în care puteau găsi comenzi care să le asigure venituri. O dată cu oamenii au migrat stilurile și gusturile artistice care s-au declinat după tendințele comunităților valahe și moldovene conducând, după mai mulți zeci de ani de experimente cu tendințele europene, la formarea unui curent cu caracter național dominat de pătura superioară a societății datorită puterii financiare care le permitea să facă comenzi și să intervină în crearea produsului artistic dacă acesta nu era pe deplin pe gustul lor.

Artiștii din Europa au ajuns în spațiul nostru încă din Evul Mediu când construcțiile de biserici din Principate se realizau cu ajutorul străinilor veniți din statele vecine, din Grecia sau chiar din Imperiul Țarist, pentru a lucra în edificiile comandate de domni și, mai târziu, de către boieri. Acest lucru a fost generat de lipsa de artiști locali care să lucreze pentru aceste proiecte artistice, de la construcția propriu-zisă până la pictarea bisericilor în stil bizantin. Este cunoscut faptul că domnii români au apelat la artiști străini pentru realizarea unor obiecte de metal și au reușit să îi convingă pe unii dintre ei să se stabilească temporar la curtea acestora, cum este exemplul lui George May, care a devenit un preferat al domnului Constantin Brâncoveanu (1688-1714). Această tendință de a folosi artiști străini ia o altă turnură în secolul al XIX-lea când se diversifică oferta artistică din spațiul românesc, iar predilecția se va înregistra în comanda de portrete pe pânză. Suportul mobil și rapiditatea cu care acestea au fost realizate au determinat crearea numărului de astfel de lucrări și a comandatarilor. Totuși pentru prima jumătate a secolului al XIX-lea, pictura va fi modalitatea dominantă de redare artistică, sculptura nefiind încă la îndemâna artiștilor sau pe gustul comunității.

Cum numărul *zugravilor de subțire* autohtoni era foarte mic, cei care au răspuns acestor nevoi de reprezentare au fost artiștii străini, care au migrat în spațiul moldovean și valah. Cunoscuți și ca *primitivii picturii românești* (Cornea, 1980, p. 8), datorită unei încercări mai vechi de a etapiza istoria artei românești, aceștia au adus aici stiluri ale picturii europene, în funcție de formația academică a fiecărui artist. Se întâlnesc influențe ale clasicismului vienez, academismului, biedermeier-ului, Empire și al romantismului.

Astfel, materialul de față se va axa pe mobilitatea artiștilor străini din spațiul moldovean sau valah, interacțiunea dintre ei și mediul social al Țărilor Române, dar și cu artiștii români în devenire pentru a contura contextul produs în urma interacțiunii lor cu mediul artistic românesc.

1. Moldova

Primii migratorii de factură artistică care pregătesc terenul pentru producerea unei picturii moderne cu caracter local sunt întâlniți în Moldova. Interesul pentru reprezentarea artistică aduce la Iași, la mijlocul secolului al XVIII-lea, pe unul dintre artiștii elvețieni, care au lucrat în spațiul otoman, Jean Étienne Liotard (1702-1789). Acesta este invitat în capitala moldoveană de către domnul fanariot Constantin Mavrocordat pentru a realiza o serie de portrete. Din perioada petrecută de acesta aici a fost identificat portretul Ecaterinei Mavrocordat, care se află la Kupferstichkabinett din Berlin. Se pare că acesta ar fi fost un pandant pentru portretul soțului său, Constantin, din care nu a mai rămas decât o reproducere de epocă în gravură (Negrău, 2020, p. 120). La aceasta se adaugă, conform biografiei lui Liotard, portretele voievozilor Moldovei realizate în anul 1743. Formula în care ele au fost create nu mai este cunoscută, nu se știe dacă a fost o compoziție comună sau individuală pentru că lucrările nu au fost identificate (Humbert, 1987, p. 207). Este posibil că acestea sunt primele portrete oficiale de stat consemnate în istoria spațiului românesc și probabil au la bază principiul galeriilor de portrete ale înaintașilor iluștri din Europa.

Pe terenul pregătit de Liotard la Iași, vor ajunge alți șase artiști europeni, care vor lucra pentru moldoveni. Trei dintre ei, Eustație Altini (1772-1815), Niccolò Livaditti (1804-1858) și Mauriciu Löffler (?-1860), se vor stabili definitiv în acest oraș. Ceilalți trei, Ioan Muller (?), Giovanni Schiavoni (1804-1848) și Ludovic Stawski (1806-1896) rămân aici câțiva ani și sunt profesori în atelierelor proprii pentru tinerii moldoveni care își doreau să urmeze această vocație. Principala activitate a acestor artiști a fost realizarea de portrete comandate de boierimea locală, care urmărea să își etaleze statutul și prestigiul după moda europeană. Redați în haine scumpe și, uneori, în spații romantice, aceștia își expuneau simbolurile unei puteri specifice spațiului, de la materialele folosite la culorile care făceau trimitere la locul familiei în cadrul societății. Predilecția pentru aceste elemente era de factură orientală, formele veșmintelor și materialele erau importate și adaptate unui cadru profund orientalizat pe care artiștii migratori l-au găsit interesant, însă în disonanță cu tendințele modernistice ale portretisticii pe care ei o învățaseră în marile centre europene. Încercarea de a insera decorul în astfel de compoziții este specifică lui Livaditti, Schiavoni și Löffler, însă ea nu se înrădăcește în gustul acestor comanditari locali, iar, după cum se va petrece în următoarele decenii, sobrietatea stilului *biedermeier* va prima în defavoarea folosirii elementelor romantice. Unii artiști se adaptează la gustul boierilor, ca de exemplu Livaditti care renunță la fundalul elaborat în avantajul unui neutru (*Fig. 1*). Influențe ale stilului *Empire* și *biedermeier* se vor contura în postură, gestică, materialitatea, încadrare compozițională (Negrău, 2020, p. 130). În acest spațiu, raportul dintre gust local și tendințele europene ale epocii este influențat de formarea artistică a artiștilor care aduc cu ei tot bagajul de cunoștințe pe care și l-au însușit în instituțiile de învățământ în care au învățat. Stilurile lor s-au adaptat la predispozițiile estetice ale micii societăți moldovene care s-a privit, secole de-a rândul, prin prisma portretelor votive din bisericii. În sine, această adaptare a picturii pe suport mobil este, pentru ambele Principatele, un pas imens în procesul dezvoltării artistice

locale. Iar aportul și meritul pentru aceste prime etape aparțin exclusiv artiștilor europeni migratori. Ei declanșează conștientizarea gustului artistic și estetica portretisticii ca simbol al puterii, statutului și al descendenței voievodale și boierești.

În acest context, Gheorghe Asachi (1788-1869) militează pentru aducerea unor artiști străini pentru predarea desenului și, mai târziu, a *zugrăviei*. Astfel, modifică programa școlară pentru a integra și cursuri de artă. Primul artist care este numit în funcția de profesor de desen la Școala Secundară din Iași este Ioan Muller, la 25 august 1834, la catedra de gimnaziu a școlii secundare din Iași (Urechia, 1892, p. 277). Numirea în sine este un pas important în evoluția artistică a Moldovei, se militează pentru descoperirea și formarea talentelor locale și a dezvoltării interne a acestui domeniu. Pe lângă desen, obiectivele înființării unui astfel de post este de a produce *zugrăvitură istorică* (Urechia, 1892, p. 277), una dintre aspirațiile lui Asachi în dezvoltarea picturii și a graficii, așa cum și-a însușit-o prin formația sa italiană. Muller este apoi mutat la Academia Mihăileană, înființată în anul 1835, unde activează până în anul 1837. După el, va fi numit la catedra de pictură un alt artist străin, italian de această dată, Giovanni Schiavoni (Oprescu, 1984, p. 54). Acesta va ocupa catedra timp de câteva luni, între 21 noiembrie 1837 și 5 septembrie 1838, după care va continua periplul său european îndreptându-se către Rusia (Ionescu, 1999, p. 47). Schiavoni este unul dintre cei mai bine pregătiți artiști străini care ajung la Iași. Se naște în familia pictorului italian Natale Schiavoni, de unde învață primele noțiuni, apoi se perfecționează la Milano, Viena și Veneția. La Iași ajunge în două perioade diferite, o dată între 1837-1838, așa cum este menționat mai sus, și între 1841-1844. În această a doua călătorie, se căsătorește la Iași cu Elena (Margareta) Beutl, fiica unui legător local de cărți (Iftimi, 2014, p. 50). Între 1838-1841, la catedra *clasului de zugravie* a fost artistul polonez Mauriciu Löeffler, care, spre deosebire de Schiavoni, se stabilește la Iași. Eforturile didactice ale acestuia din urmă nu au avut mare efect și autoritățile l-au rechemat pe Schiavoni pentru a preda, iar în această perioadă se vor forma primii pictori locali de șevalet: George Lemeni, Gheorghe Panaitescu-Bardasare, Gheorghe Năstăsescu și Gheorghe Siller (Iftimi, 2014, p. 39).

În paralel cu această școală, se predau ore de desen și la Școala de Fete din Iași. Ludovic Stawski a predat acolo o perioadă foarte mare de timp, din anul 1839 până în anul 1887, tot la inițiativa lui Asachi. Căsătorit și stabilit la Iași, acesta a lucrat mai multe portrete pentru boierime și a pictat galeria de figuri domnești a Eforiei Spitalelor *Sfântul Spiridon*, unde reușește să strângă alături de Petru Versussi, o suită importantă de personalități într-o galerie istorică (Iftimi, 2013, pp. 228-229). Pe lângă această activitate, Stawski lasă în urmă unul dintre primele peisaje urbane din arta românească, realizat în anul 1842, cuprinzând o imagine de la periferia capitalei Moldovei (Buiumaci, Bădilă, Bran, 2024, p. 22).

Dincolo de activitatea didactică, Muller, Schiavoni și Löeffler sunt atrași aici de cererea de portrete a societății moldovene care, în curs de afirmare a modernității și de racordare la noile tendințe europene, aceasta începe să prețuiască memorializarea individuală ca metodă de reflectare a statutului social și financiar, dar și în contextul

familial. Lucrările lui Schiavoni reflectă pregătirea neoclasică din spațiul austriac și nuanțele romantice în care a fost instruit în atelierul tatălui său. De la portrete de femei în cadre naturale cu artificii arhitecturale care să ușureze trecerea dintre spații, la cele de bărbați în stil *biedermeier*, artistul surprinde societatea conservatoare, cu tendințe moderniste, a Moldovei. Spre deosebire de artistul italian, Löeffler introduce o portretistică mai degrabă realistă cu elemente clasice care par să se înrădăcineze în memoria boierimii moldovenenești. Elemente de noutate aduse de polonez par a fi un experiment de fundal, își proiectează personajele pe un fond aerian care amintește de norii de furtună, însă tehnica lui rămâne la nivel de experiment. Portretistica sobră, de factură clasică, cu nuanțe puternice de realism se imprimă la începutul secolului al XIX-lea și prin efortul unui alt artist migrator care s-a născut la Zagora, o mică localitatea grecească din Imperiul Otoman, astăzi Grecia, Eustație Altini. Conform informațiilor biografice, acesta a ajuns în Moldova pe la 1780 și trăiește aici până la moartea sa, în anul 1815. Format în spirit neoclasic la Academia de artă din Viena, pictează și icoane într-o manieră modernistă, figuri de sfinți occidentali într-un spațiu care stăpânește perspectiva și clarobscurului. Astfel, a realizat icoane pentru bisericile Banu, Sfântul Spiridon și Patruzeci de Sfinți din Iași (Ionescu, 2020, p. 23). Portretele sale sunt simple, pe fundaluri care nu concurează cu personajele sau veșmintele lor ca în cazul celorlalți portretiști. Redate din semiprofil, aceste personaje vorbesc de statutul social și financiar pe care îl dețin, iar cele cu femei aduc noutatea modernității occidentale în materie de bijuteri și materiale.

Migrația artiștilor la Iași a influențat arta moldoveană pe două paliere. Prin activitatea didactică a străinilor s-a determinat formarea unor elevi în spiritul picturii occidentale europene. Astfel viitorii artiști moldoveni precum: George Lemeni, Gheorghe Panaitescu-Bardasare, Gheorghe Năstăsescu și Gheorghe Siller au trecut prin cursurile alcătuite la Academia Mihăileană formându-se un transfer direct între migratori și localnici al unor cunoștințe care vor altera definitiv iconografia, tehnica și viziunea artistică a acestora, proces care generează evoluția domeniului. Pe de altă parte, artiștii migratori au lăsat în urmă exemple artistice care vor constitui baza vizuală pentru această comunitate construind o identitate a clasei sociale comanditare, în speță boierimea moldoveană, dar și exemple de lucru pentru viitoarele generații din acest spațiu. Cum unii artiști s-au instalat definitiv în această orăș, precum Altini, Muller sau Löeffler, procesul de integrare socială va fi mai pregnant prin răspunderea la cererile speciale ale comanditarilor și renunțarea la unele caracteristici ale stilului personal. Spre exemplu, Löeffler renunță la practicarea de fundaluri, față de Schiavoni care păstrează această caracteristică. Modul în care cei doi răspund la aceste cereri poate fi influențat de răspunderea în fața integrării în societate, adaptare necesară pentru atragerea de noi clienți.

2. Țara Românească

Principatul din sud cunoaște un aflux mai mare de artiști. Aici ajung și lucrează mai mult de șaptesprezece artiști străini, care vin din spațiile învecinate sau mai de

departe. Motivația din spatele acestei migrații este dată, în cele mai multe cazuri, de lipsa de comenzi a pictorilor în orașele de apartenență, iar călătoria spre un spațiu unde există cerere mare și ofertă limitată, i-a îndemnat să se strămute și, pe unii, să se stabilească în București. Uneori călătoriile întreprinse de artiști i-au purtat pe aceștia în Țara Românească, iar prezența lor i-a determinat pe localnici să îi angajeze în diferite proiecte.

Pentru a contura situația migrației artistice din prima jumătate am selectat artiști reprezentativi din acest spațiu precum: Barabás Miklós (1831-1833), August Schoefft (1835-1837), Pavel Đjurković (cca. 1820), Pavel / Paul Petrovici (cca. 1844), Mihail Töpler (cca. 1800), Carol Wallenstein (din 1822), Anton Chladek (cca. 1835-1836), Carol Popp de Szathmári (1842) și C.D. Rosenthal (1847-1848).

În mod tradițional, artiștii străini, în general pictori de icoane, au ajuns în spațiul muntenesc pentru a decora edificiile religioase formând aici curente artistice locale. Majoritatea însă sunt necunoscuți, din stilul și tehnica realizării lucrărilor, prezența lor este intuită sau măcar se deduce că meșteri autohtoni au fost formați în străinătate și au revenit cu abilitățile necesare pentru a lucra aici. Oricare ar fi orientarea migrației, influențele artistice străine au ajuns aici și au contribuit la evoluția artei românești. În ceea ce privește pictura și afirmarea independentă a acesteia, are loc în momentul în care autoritățile o separă de alte meserii asemănătoare. La 1 februarie 1787, domnul fanariot Nicolae Mavrogheni (1786-1790) permite formarea unui bresle de *zugravi* (pictori) care se desprinde din cea a zugravilor spoitori (Negrău, 2020, p. 122). Conducerea acestei organizații este încredințată unui pictor italian, Giorgio Venier, al cărui nume este autohtonizat sub diferite forme: Iordache sau George (Urechia, 1892, p. 77). Biografia acestui străin nu este foarte generoasă, în afara de mențiunea făcută de domn, există bănuiala că el a pictat o mare lucrare istorică, *Ceremonia suirii pe tron a lui Nicolae Mavrogheni*, aflat la Institutul de Istoria Artei „George Oprescu” (Ionescu, 2020, pp. 254-255).

Portretistica pe pânză se înrădăcinează în spațiul muntenesc prin eforturile artistice ale lui Mihail Töpler, artist ceh născut în Boemia. Acesta ajunge la București în timpul domniei lui Alexandru Moruzi (1793-1796 și 1799-1801). Datele biografie nu sunt foarte bogate și nu se poate stabili precis momentul venirii. Portretele sale tratează boieri în haine somptuoase și îi plasează pe fundale luxuriante, care aduc aminte de compozițiile englezești (Negrău, 2020, p. 167). Chiar dacă el continuă să picteze în această manieră, acest tip de fundal nu rămâne în portretistica munteană dispărând odată cu el. Talentul de care a dat dovadă l-a propulsat ca pictor la curtea lui Constantin Ipsilanti, între anii 1802 și 1806. Este posibil să se fi stabilit la București și să fi murit aici, în anul 1820.

În paralel cu influența lui Töpler, în acest spațiu apar două portrete spectaculoase realizate de pictorul sârb Pavel Đjurković. Deși călătoria sa în Țara Românească nu este menționată, în patrimoniul Muzeul Național de Artă a României se află două portrete, al lui Caragea Vodă și al Saftei Castrișoiaia, datată în jur de 1820. Portretistul cneazului Miloș Obrenović, tratează chipurile personajelor într-o manieră realistă, iar veșmintele sunt colorate în nuanțe puternice, care oferă prețiozitate întregii compoziții. Maniera

sa îl influențează și pe Pavle Petrović / Paul Petrivici, un alt pictor sârb, care a lăsat în spațiul nostru un portret al lui Gheorghe Bibescu (Fig. 2) și un portret dublu de copii (Марковић, 2015, p. 33). Nici călătoria lui nu este documentată, și chiar se consideră că nu a ajuns în spațiul românesc, însă lucrările sale au contribuit la influența stilului prețios al sârbilor la București, cu atât mai mult cu cât portretul domnitorului a avut alte două copii care să fie etalate în spații sau în perioade diferite ale domniei, indicând tratarea portretului oficial ca pe un instrument de diplomație. Între activitatea lui Töpler și a artiștilor sârbi, mai exact între noiembrie 1831 și iulie 1833, la București se află tânărul pictor maghiar Barabás Miklós. Acesta aduce cu el un alt stil care își are rădăcinile în clasicismul vienez, stilul biedermeier. El devine foarte popular printre boierii munteni și moldoveni și va domina portretistica locală câteva decenii. În sine, compoziția înfățișează personajul aproape frontal, așezat pe un fotoliu, cu un decor minimalist, o fizionomie împietrită și, ca un indicator al personajului și influenței sale, veșmintele luxoase sunt redată cu atenție și migală contrastând uneori foarte mult cu restul figurii. Dintre toate călătoriile, aceasta este bine documentată. Miklós ține o evidență clară a modului în care ajunge aici și a comenzilor pe care le execută. În mai puțin de doi ani, el realizează peste 150 de lucrări care înfățișează membri ai familiilor boierești proeminente: Suțu, Ghica, Filipescu, Oteteleşanu, Cantacuzino, Băleanu, Câmpineanu, Văcărescu etc., dar și portretul lui Pavel Kisseleff din anul 1832 (Jeno, 1998, p. 14). Stilul biedermeier este apoi continuat de unul dintre artiștii străini care se stabilesc la București, Anton Chaldek. Ceh de origine, acesta studiază la Milano, Veneția și Budapesta și se stabilește la București în 1835 sau 1836. Activitatea predilectă pentru începutul carierei sale pe plaiurile muntenesti este *miniatura*. Această practică de a purta portretul unei ființe dragi pe un suport de mici dimensiuni, la vedere sau nu, era înrădăcinată în rândul societății bucureștene, iar Chladek excelează (Voinescu, 1936, p. 23). Dar nici portretele sale nu sunt mai prejos decât miniatura. Acesta realizează picturi pe suporturi mai mari decât media, iar personajele sunt bine puse în valoare (Fig. 3). Fizionomia este atent redată, uneori impersonală, dar într-o tehnică corectă, iar coloristica și atenția la detaliile veșmintelor sunt exemplare în compozițiile lui. În atelierul lui Chladek se strâng numeroși ucenici, printre care Gheorghe și Nicolae Grigorescu. Împreună vor picta Mănăstirea Zamfira din județul Prahova (Voinescu, 1936, p. 25).

Un artist străin, stabilit la București, care își pune amprenta asupra evoluției educației artistice valahe este Carol Wallenstein de Vela. Născut în Croația, acesta studiază la Viena și ajunge în Țara Românească în anul 1817, mai întâi la Craiova, apoi, din anul 1822, la București. În ambele locații acesta a dat lecții de pictură în atelierul său, iar din anul 1832, acesta a ocupat catedra de desen de la Colegiul Sfântul Sava, la care se va adăuga și funcția de conservator al muzeului instituției, din anul 1837. Aportul său la educația viitorilor artiști munteni, printre care Theodor Aman, C.I. Stăncescu și Alexandru Orăscu, este completată de extinderea activității didactice prin materialele adiacente cursurilor (planșe, portrete, ornamente, schițe sau mulaje) și de propriul manual cu *Elemente de deseniu și de arhitectură*, apărut în anul 1837 (Ionescu, 2008, p. 39). La

același colegiu în care predă Wallenstein, un pictor ungar aflat în trecăt prin București, între anii 1835-1836, Josef August Schoefft, realizează o expoziție personală menită să atragă clientela bucureșteană. Maniera sa vividă de a surprinde personajele îl fac popular foarte repede și apar numeroase comenzi de portrete. Activitatea sa este dublată de lecțiile de desen pe care le dădea în atelierul său. În anul 1836, ajunge la Iași unde realizează doar câteva comenzi, urmându-și traseul spre Orientul Mijlociu (Ionescu, 2008, pp. 32-33).

La sfârșitul anului 1842, ajunge la București un alt artist maghiar născut la Cluj care își va pune amprenta asupra artei și fotografiei românești, Carol Popp de Szathmári (1812-1887). El este desenator, pictor și fotograf, și devine rapid pictor de curte pentru domnitorul Alexandru Ioan Cuza, apoi pentru viitorul rege Carol I. El lucrează albume de etnografie, portrete, acuarelă, realizează fotografii ale diferitelor evenimente regale (Fig. 4).

Dacă Szathmári devine un pictor de curte, Constantin Daniel Rosenthal (1820-1851), un alt artist maghiar, ajunge să se învârtă în cercurile revoluționarilor pașoptiști, la ideile cărora și aderă. În anul 1847, ajunge la București și se împrietenește cu C.A. Rosetti și cu pictorul Ion Negulici. Realizează portrete pentru familiile Manu, Golescu și în special cu soții Rosetti (soția devine model pentru celebra pictură *România revoluționară*). Dacă în anul 1848, scapă de repercursiuni datorită cetățeniei austriece, în 1851 este arestat și moare în închisoare pentru asocierea cu gruparea românească (Ionescu, 2008, pp. 46-47).

Cu Rosenthal se încheie prima parte a migrației artiștilor străini în Țara Românească. Spre deosebire de Moldova, unde Gheorghe Asachi a jucat un rol activ în încercarea de a crea un spațiu academic în care să se instruiască viitorii artiști locali și în motivarea artiștilor străini de a rămâne la Iași, la București lucrurile s-au produs organic, fără îndrumare. Artiștii ajung să traverseze Capitala și să găsească de lucru sau să găsească motive întemeiate să rămână. Boierimea a oferit un context financiar ofertant prin numărul mare de portrete. În Muntenia, activitatea didactică era concentrată la Colegiul Sfântul Sava, unde Wallenstein a ocupat locul de profesor foarte mult timp, iar lecțiile din ateliere erau o practică des întâlnită. Chaldek și Schoefft sunt printre cei mai căutați artiști-profesori din zona privată. Acest tip de activitatea este cea care consolidează cel mai bine influențele migratorilor în spațiul românesc. Ei aduc aici stilurile artistice și le predau viitorilor artiști, cizelate și trecute prin manierele personale ale acestora, rezultatul fiind crearea unei identități artistice românești a perioadei.

În societate, ei educă și gusturile comanditarilor. Stilurile artistice și gustul comanditarului se compactează avantajând portretul de factură clasică, de principiu *biedermeier*. Una dintre explicații ar fi numărul mare de artiști ai școlii de la Viena care aduc cu ei acest stil și îl declină în contextul societății moldovene sau muntene, adică, în compoziția clasică a portretului de aparat, boierul apare în haine orientale, cu câteva elemente-simbol al mediul cultural pe care îl traversau (hangerul, cuca sau materialul folosit pentru diferite veșminte – indicatori care codificau statutul familiei în societate). Treptat gustul se rafinează. Boieroaicele acceptă primele elemente care migrează din

spațiul occidental. Se îmbracă ca la Paris, se portretizează ca la Viena, dar elemente de statut financiar sunt încă rămășițe orientale, prima parte a secolului încă le surprinde cu capetele înfășurate în eșarfe fine aduse de la Istanbul, ceea ce face notă discordantă cu rochiile occidentale.

Migratorii sunt cei care formează gustul artistic. Îi îndepărtează pe comanditarii locali de portretele votive și le oferă opțiuni, iar rezultatul cristalizează identitatea boierimii din prima jumătate a secolului al XIX-lea. Astăzi se identifică cu ușurință elemente valahe și moldovene în această formă de artă.

Acest fenomen continuă și în a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Amintim aici pe Ange Pechmeja (se află în Țara Românească între 1852-1853), L. Fisher (?), Fidelis Walch (artist austriac care a studiat la München și ajunge în Țara Românească pe la 1856), Emil Ferdinand Heinrich Volkers (pictor oficial al principelui Carol I din anul 1867), Johann Nepomuk Schönberg (participă la nunta principelui Carol cu Elisabeta de Wied, în anul 1869, și la Războiul de Independență), George Peter Alexander Healy (cca. 1873), Ana Pinel (a lucrat ca profesoară de desen la Azilul Elena Doamna între 1874-1877), Kaiser Friedrich (ajunge la București în jurul Războiului de Independență, cca. 1878), Eduard Pesky (ajunge la Buzău și Galați, iar din anul 1881 la București unde este activ până la anul 1890), Jean-Jules-Antoine Lecomte du Nouÿ (fratele lui Emile André Lecomte du Nouÿ care ajunge la București în anul 1895 și are comenzi regale și de picturi murale în bisericile restaurate de fratele său care îl țin în aici șapte luni) etc.

BIBLIOGRAFIE / BIBLIOGRAPHY

Izvoare / Sources

Ionescu, A.S. (coord.), 2020, *Dicționarul pictorilor din România. Secolul al XIX-lea*, București, Editura Oscar Print.

Urechia, V.A., 1892, *Istoria scoalelor de la 1800-1864*, București, Imprimeria Statului.

Lucrări generale și speciale/ General and Special Works

Buiumaci, P.C., Bădilă, N., Bran, D., 2024, *Călătorie în orașul pictat – Vechea stradă a Colței*, București, Editura Muzeului Municipiului București.

Cornea, A., 1980, „Primitivii” *picturii românești moderne*, București, Editura Meridiane.

Hubert, Ed. (ed.), 1897, *Jean Étienne Liotard (1702-1789). Etude ethnographique et iconographique*, Amsterdam, Imprimerie Roeloffzen & Hubner.

Iftimi, S., 2013, „Portretistica pictorului Ludovic Stawski (1807-1896), în *I.N.* (s.n.), nr. XIX/2013, Iași, pp. 217-254.

Iftimi, S., 2014, *Giovanni Schiavoni, un pictor italian în Moldova (1837-1844)*, Iași, Editura Doxologia.

Ionescu, A.S., 1999, *Învățămintul artistic românesc (1830-1892)*, București, Editura Meridiane.

Ionescu, A.S., 2008, *Mișcarea artistică românească în România secolului al XIX-lea*, București, Editura Noi Media Print.

Марковић, М., 2015, *Од Темишвара до Хаваја. Павел Петровић – заборављени српски сликар. Књига I: Историографија, биографија, извори*, Belgrad.

Muradin, J. (coord.), 1998, *Barabas Miklos (1810-1898)*, București, Muzeul Național de Artă a României.

Negrău, E., 2020, „Noi perspective asupra începuturilor portretisticii în Valahia (1750-1830)”, în *Ars Transsilvaniae*, nr. XXX/2020, Cluj-Napoca, Editura Academiei Române, pp. 119-142.

Opreescu, G., 1984, *Pictura românească în secolul al XIX-lea*, București, Editura Meridiane.

Voinescu, T., 1936, *Anton Chladek și începuturile picturii românești*, București, Imprimeria Națională.

LISTA ILUSTRAȚIILOR / LIST OF ILLUSTRATIONS

Figura 1. Niccolò Livaditti, *Portretul lui Lascăr Rosetti*, cca. 1844, ulei pe pânză (Colecția Muzeul Municipiului București, nr. 39.405).

Figure 1. Nicolo Livaditti, *Portrait of Lascăr Rosetti*, aprox. 1840, oil on canvas (Bucharest Municipality Museum Collection, no. 39.405).

Figura 2. Pavle Petrović / Paul Petrivici, *Portretul lui Gheorghe Bibescu*, 1844, ulei pe pânză (Colecția Muzeul Municipiului București, nr. 24.981).

Figure 2. Pavle Petrović / Paul Petrivici, *Portrait of Gheorghe Bibescu*, 1844, oil on canvas (Bucharest Municipality Museum Collection, no. 24.981).

Figura 3. Anton Chladek, *Portret de boier*, 1840, ulei pe pânză (Colecția Muzeul Municipiului București, nr. 32.793).

Figure 3. Anton Chladek, *Portrait of a boyer*, 1840, oil on canvas (Bucharest Municipality Museum Collection, no. 32.793).

Figura 4. Carol Pop de Szathmari, *Portretul mitropolitului Calinic Miclescu*, mijlocul secolului XIX, ulei pe pânză (Colecția Muzeul Municipiului București, nr. 25.183).

Figure 4. Carol Pop de Szathmari, *Portrait of metropolitan Calinic Miclescu*, middle of XIXth century, oil on canvas (Bucharest Municipality Museum Collection, no. 25.183).



Figura 1. Niccolò Livaditti, *Portretul lui Lascăr Rosetti*, cca. 1844, ulei pe pânză (Colecția Muzeul Municipiului București, nr. 39.405).



Figura 2. Pavle Petrović / Paul Petrivić, *Portretul lui Gheorghe Bibescu*, 1844, ulei pe pânză (Colecția Muzeul Municipiului București, nr. 24.981).



Figura 3. Anton Chladek, *Portret de boier*, 1840, ulei pe pânză (Colecția Muzeul Municipiului București, nr. 32.793).



Figura 4. Carol Pop de Szathmari, *Portretul mitropolitului Calinic Miclescu*, mijlocul secolului XIX, ulei pe pânză (Colecția Muzeul Municipiului București, nr. 25.183).

LISTA ABBREVIERILOR / ABBREVIATIONS

Țări, instituții și organizații

- A.C.S.I.E.R. – W.F. ~ Arhiva Centrului pentru Studiul Istoriei Evreilor din România „Wilhelm Filderman”
 A.M.P.T. ~ Administrația Monumentelor și Patrimoniului Turistic
 A.N.I.C. ~ Arhivele Naționale Istorice Centrale
 A.R.L.U.S. ~ Asociația Română pentru strângerea Legăturilor cu Uniunea Sovietică
 A.N.E.F. ~ Academia Națională de Educație Fizică
 B.Na.R. ~ Biblioteca Națională a României
 C.C. ~ Comitetul Central
 C.E.N.T.R.O.C.O.O.P. ~ Uniunea Națională a Cooperăției de Consum
 C.F.R. ~ Căile Ferate Române
 C.N.S.A.S. ~ Consiliul Național pentru Studierea Arhivelor Statului
 D.G.P.T. ~ Direcția Generală pentru Presă și Tipărituri
 D.M.B.A.N. ~ Direcția Municipiului București a Arhivelor Naționale
 D.N.A. ~ Direcția Națională Anticorupție
 I.N.C.Ț.C. ~ Institutul Național pentru Cercetare și Formare Culturală
 M.M.B. ~ Muzeul Municipiului București
 M.N.D.A. ~ Ministerul Artelor. Departamentul Artelor
 M.N.A.R.. ~ Muzeul Național de Istorie al României
 M.N.I.R. ~ Muzeul Național de Istorie a României
 P.C.R. ~ Partidul Comunist Român
 P.M.B. ~ Primăria Municipiului București
 R.P.R. ~ Republica Populară Română
 R.S.R. ~ Republica Socialistă România
 S.A.N.I.C. ~ Serviciul Arhivelor Naționale Istorice Centrale
 S.P.A. ~ Secția Propagandă și agitație
 S.P.C. Sfatul Popular Comunal
 U.K. ~ United Kingdom
 U.R.S.S. ~ Uniunea Republicilor Sovietice Socialiste

Periodice

- A.C. ~ Alt Culture
 A.I.I.C.C.M.E.R. ~ Anuarul Institutului de Investigare a Crimelor Comunismului și Memoria Exilului Românesc
 A.M.M. ~ Acta Moldaviae Meriodinalis, Vaslui
 A.V.S.M.I.I.C. ~ Arhiva valahica, Studii și Materiale de Istorie și Istorie a Culturii, Târgoviște
 B.C.M.I. ~ Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice
 B.M.I.M. ~ București. Materiale de Istorie și Muzeografie
 B.O.R. ~ Biserica Ortodoxă Română
 C.A.B. ~ Cercetări Arheologice București
 C.L. ~ Convorbiri Literare
 C.L.S.O. ~ Caietele Laboratorului de Studii Otomane
 G.L.M. ~ Glasul Monahilor
 I.N. ~ Ioan Neculce. Buletinul Muzeului de Istorie a Moldovei
 L.B. ~ Linguistique Balkanique

M.I. ~ Magazin Istoric
M.I.M. ~ Materiale de Istorie și Muzeografie
M.N. ~ Muzeul Național, București
P.M. ~ Pro Memoria. Revistă de istorie ecleziastică
R.A.A.M. ~ Revue d'Art Ancien et Moderne
R.A.I.A. ~ Revista de Artă și de Istoria Artei
R.C.M. ~ Revista Cultului Mozaic
R.I.R. ~ Revista Istorică Română
R.M. ~ Revista Muzeelor
R.M.R. ~ Revista Medicală Română
S.I.B. ~ Studii de Istorie a Banatului

Alte abrevieri

cap. ~ capitol
cca. ~ circa
cf. ~ confero
cm. ~ centimetri
coord. ~ coordonator
d. ~ decedat
doc. ~ document
ed. ~ editor/ediție
f. ~ fila
f.a. ~ fără an
f.d. ~ fără dată
f.e. ~ fără editură
fig. ~ figura
f.l. ~ fără localitate
f.p. ~ fără pagină
facs. ~ facsimil
jud. ~ județ
menț. ~ mențiune
mod. ~ modernă
ms. ~ manuscris
n. ~ născut
n. ~ notă
n.n. ~ nota noastră
nr. ~ număr
orig. ~ original
p./pp. ~ pagină/-i
reg. ~ regest
rom. ~ românesc
stj. ~ stânjen
vol. ~ volum
vv. ~ voievod

NORME PENTRU AUTORI

Manuscrisele vor fi transmise redacției în format electronic, într-o singură arhivă care să conțină textul și anexele (tabele și ilustrația).

Articolul trimis spre publicare va fi însoțit în mod obligatoriu de:

- Titlul tradus în limba engleză/ franceză/ germană, în cazul lucrărilor redactate în limba română;
- Date despre autor(i): nume, prenume, afiliere, email;
- Un rezumat de minimum 150 de cuvinte în limba română și tradus în limba engleză/ franceză/ germană;
- Cel puțin cinci cuvinte-cheie în limba română și traduse în limba engleză/ franceză/ germană;
- Lista ilustrațiilor (bilingvă; la fiecare ilustrație se vor prezenta problemele de copyright, dacă există);
- Bibliografie;
- Lista abrevierilor.

Ilustrațiile în formă electronică (.jpg sau .tiff) vor fi numerotate ca figuri, de la 1 la n și trebuie trimise individual (nu incluse în text), la o rezoluție cât mai mare (min. 300 dpi).

Sistemul de citare utilizat, derivat din sistemul Harvard, va fi realizat prin trimiteri în text, în paranteze rotunde (autor, an, pagină), urmând ca la final să fie anexată o listă bibliografică ordonată alfabetic, după numele autorilor și cronologic, pentru fiecare autor în parte.

Lista bibliografică va fi redactată sub forma:

- pentru carte de autor: nume autor, anul apariției, titlul lucrării (cu caractere cursive), volume/ ediție/ serie (numărul în cadrul seriei), editura, locul apariției.

Exemplu:

Marsillac, U. de, 1999, *Bucureștiul în veacul al XIX-lea*, Editura Meridiane, București.

- pentru articole în periodice: nume autor, anul apariției, titlul articolului (între ghilimele), numele publicației sau volumului colectiv (cu caractere cursive), tom, număr, locul apariției și editorul – pentru volume colective, paginile articolului.

Exemplu:

Ionescu, Ș., 1966, „Orașul București în timpul domniei lui N. Mavrogheni (1786-1789)”, în *M.I.M.*, vol. IV, Muzeul de istorie a orașului București, București, pp. 69-83.

- pentru capitole în volume colective: nume autor, anul apariției, titlul capitolului (între ghilimele), editorul volumului colectiv, numele volumului (cu caractere cursive), editura, locul apariției, paginile capitolului.

Exemplu:

Crețulescu, V., Mihăescu, T., 2018, „Ein finanzielles Jahrhundert für die Lipscani Straße (1850-1950)”, în A. Majuru (ed.), *Leipzig – Bukarest – Leipziger Straße: eine europäische Geschichte*, Editura Muzeului Municipiului București, București, pp. 98-129.

Manuscrisele vor fi trimise la adresa: urbanitas@muzeulbucurestiului.ro.

GUIDES FOR AUTHORS

Manuscripts will be transmitted to the editorial board in electronic format, a single archive containing the text and annexes (tables and illustrations).

The article sent for publication will necessarily be accompanied by:

- The title translated into English/ French/ German, in the case of papers written in Romanian;
- Author data: name, first name, affiliation, email;
- A summary of at least 150 words in Romanian and translated into English/ French/ German;
- At least five keywords in Romanian and translated into English/ French/ German;
- List of illustrations (bilingual; copyright issues will be presented next to each illustration, if any);
- References;
- List of abbreviations.

Electronic illustrations (.jpg or .tiff) will be numbered as figures, from 1 to n, and must be sent individually (not included in the text) at the highest resolution (minimum 300 dpi).

The citation system used, derived from the Harvard system, will be made by references in text, in round brackets (author, year, page), and at the end a bibliography will be attached, alphabetically ordered by the authors' names and chronologically for each author.

The bibliography will be drawn up in the following form:

- for books: author, publishing year, title (in italics), volume/ edition/ series (number within the series), publishing house, place.

Example:

Marsillac, U. de, 1999, *Bucureștiul în veacul al XIX-lea*, Meridiane Publishing House, Bucharest.

- for articles in periodicals: author, publishing year, title of article (in quotation marks), name of publication or collective volume, tome, number, place and publisher – for collective volumes, pages of the article.

Example:

Ionescu, Ș., 1966, "Orașul București în timpul domniei lui N. Mavrogheni (1786-1789)", in *M.I.M.*, vol. IV, History Museum of Bucharest, Bucharest, pp. 69-83.

- for chapters in collective volumes: author, publishing year, chapter title (in quotation marks), editor of the collective volume, volume name (in italics), publishing house, place, pages of the chapter.

Example:

Crețulescu, V., Mihăescu, T., 2018, "Ein finanzielles Jahrhundert für die Lipscani Straße (1850-1950)", in A. Majuru (ed.), *Leipzig – Bukarest – Leipziger Straße: eine europäische Geschichte*, Publishing House of the Bucharest Municipality Museum, Bucharest, pp. 98-129.

Manuscripts will be sent to: urbanitas@muzeulbucurestiului.ro.

